ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 8 86

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Kharek.com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА

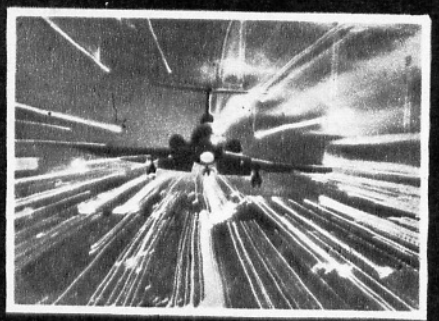
НА ОБЛОЖКЕ:

ВАЛЕРИЙ ЕГОРОВ
(КОВРОВ)
ЛИДЕР

РОМУАЛЬДАС РАКАУСКАС
(КАУНАС)
ИЗ ЦИКЛА «ЦВЕТЕНИЕ»

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»

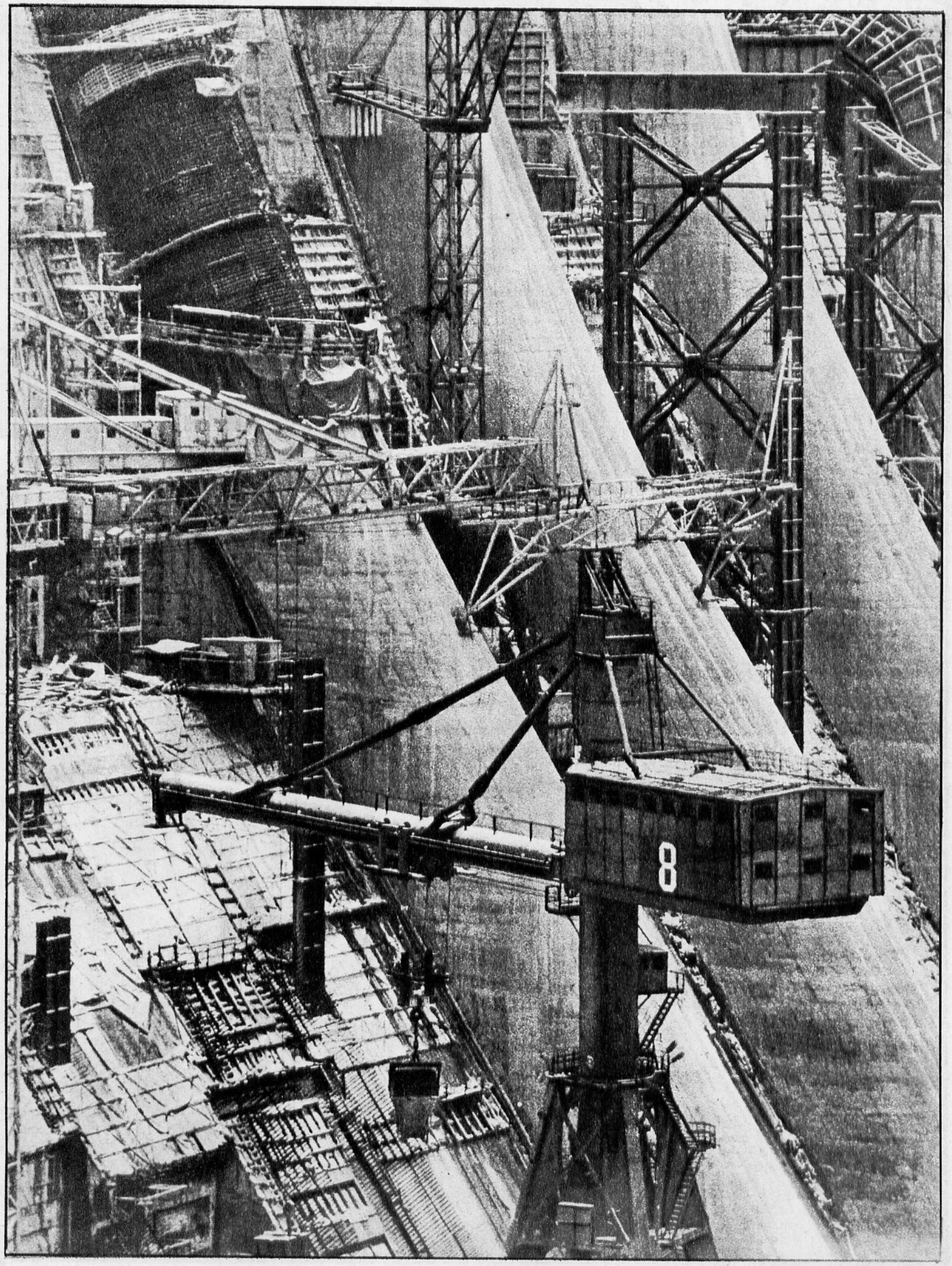
ВЛАДИМИР САЧЕК
ПЛОТИНА САЯНО-
ШУШЕНСКОЙ ГЭС

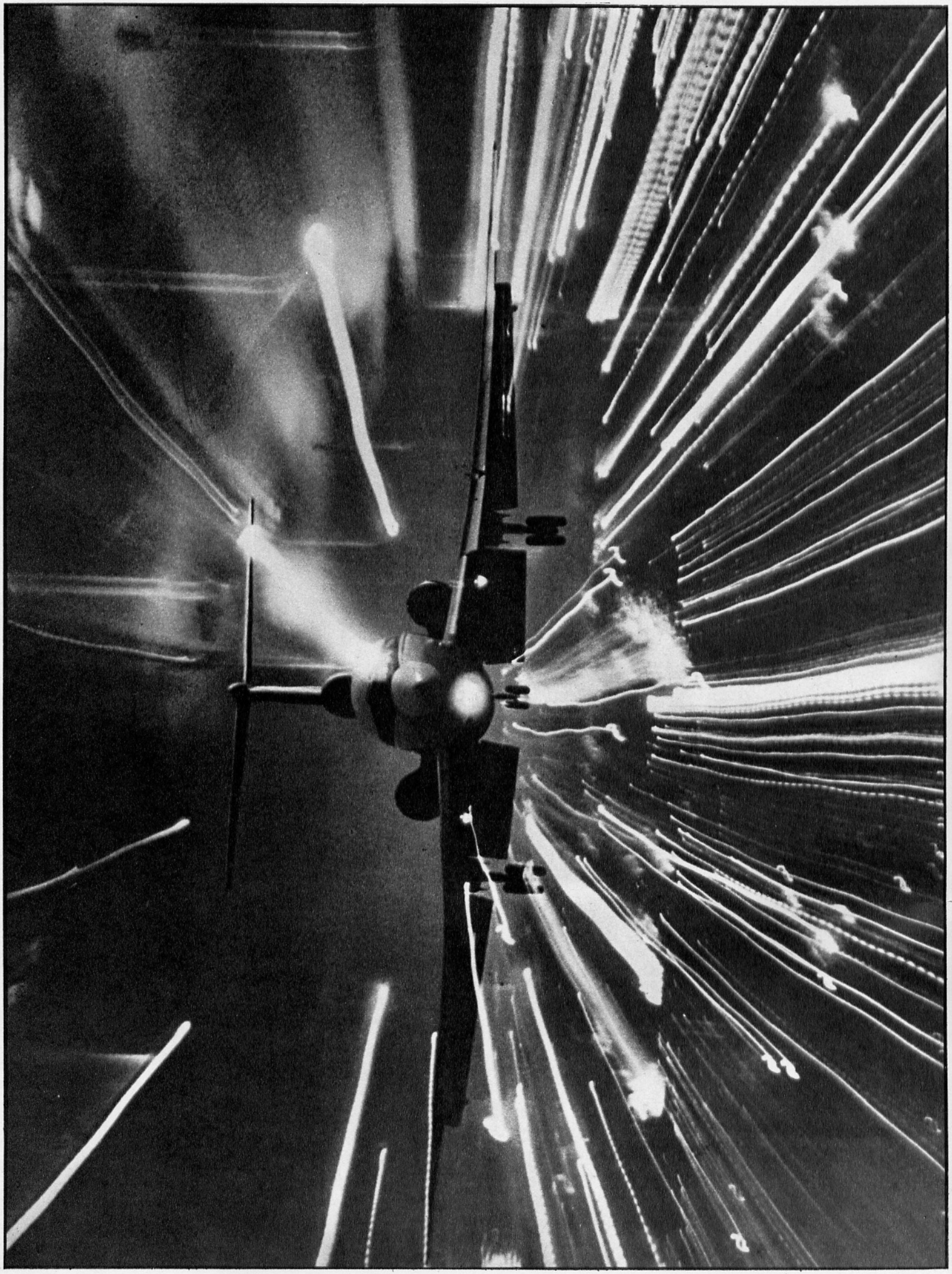


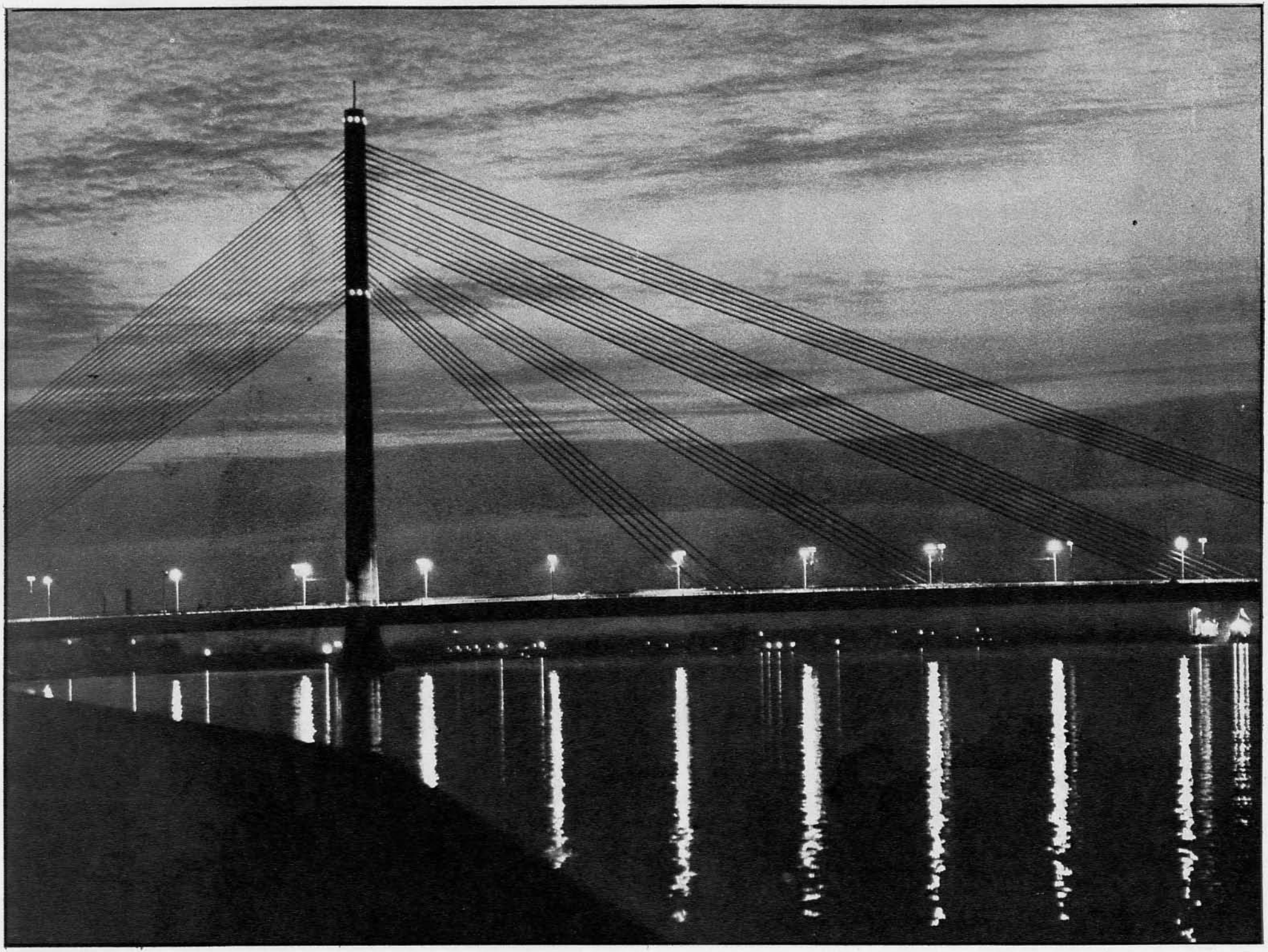
ВАЛЕРИЙ СЕЛЕЗНЕВ
НОЧНОЙ ПОЛЕТ

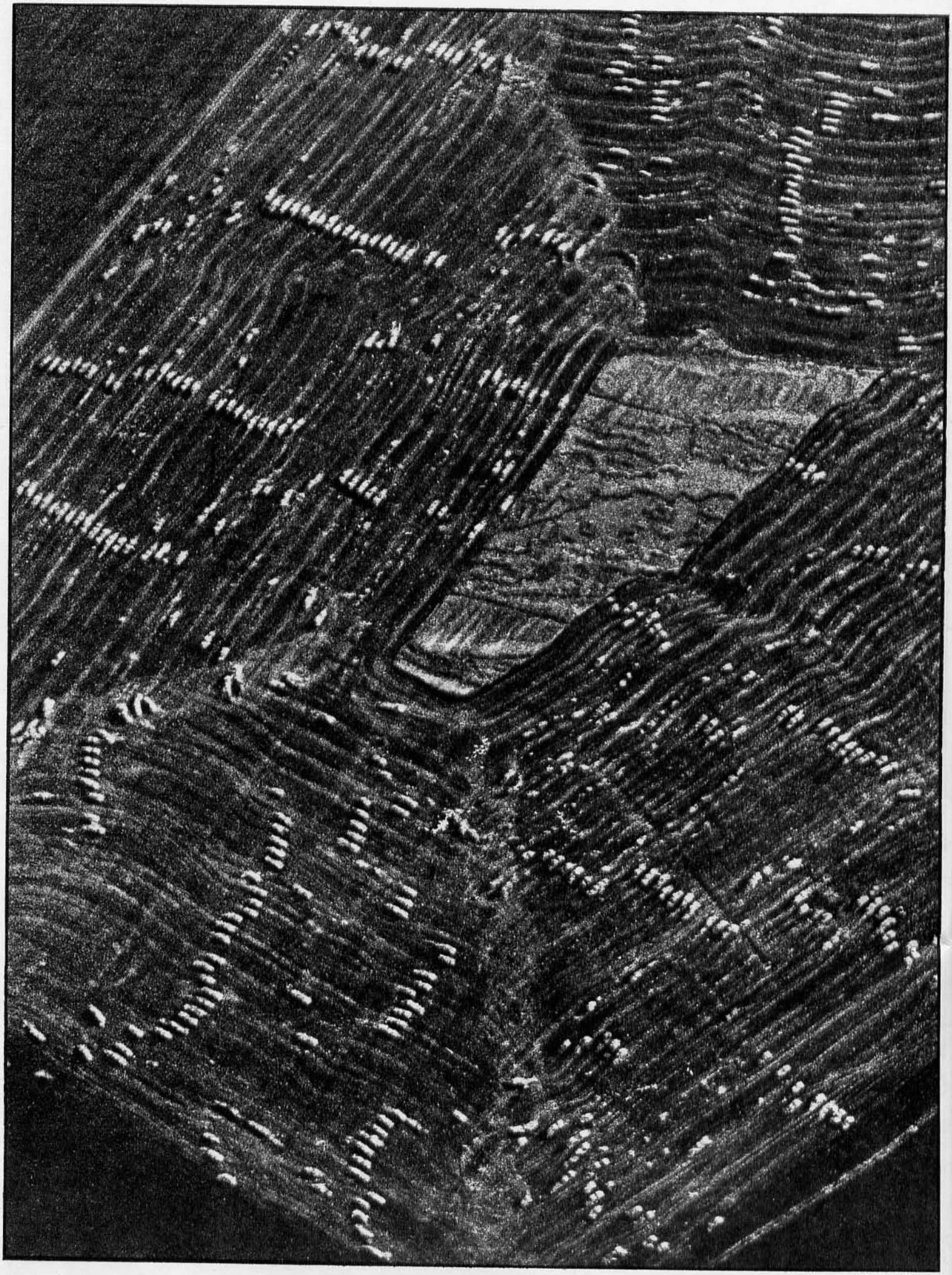
ЮРИЙ БЕЛИНСКИЙ,
БОРИС КОЛЕСНИКОВ
МОСТ НАД ДАУГАВОЙ

ЮРИЙ КРИВОНОСОВ
КОНЕЦ СТРАДЫ


8







СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮНЬ 1983

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А10914
сдано в набор 04.04.83 г.
подп. в печ. 10.05.83 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 886
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

© Издание
Союза журналистов СССР
Москва. 1983

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
1—4
Выставочный стенд «СФ»

ФОТОЛЮБИТЕЛЬ — ПУБЛИЦИСТ
6
В. Шин **Соратники репортеров**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
12
Ф. Биллеб **Слагаемые мастерства**
17
А. Бочаров **Жизнелюбие**
24
С. Карташев **Архитектурные этюды**

ФОТОТЕОРИЯ
22
М. Каган **«Функционирование фотографии в современной культуре»**

ФОТОБИБЛИОТЕКА
23
Г. Дроздов **Неринга глазами фотографа**

ФОТОКОНКУРСЫ
25
В. Стигнеев **Аудитория — вся страна**

ФОТОПОЧТА
31
Из читательских конвертов...

ФОТОКЛУБ-83
32
«Кристалл» (Усть-Каменогорск)

ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»
34
«А еще был случай...»

РЕТРО**ФОТО**
36
Э. Файнштейн **Из истории коллективизации**

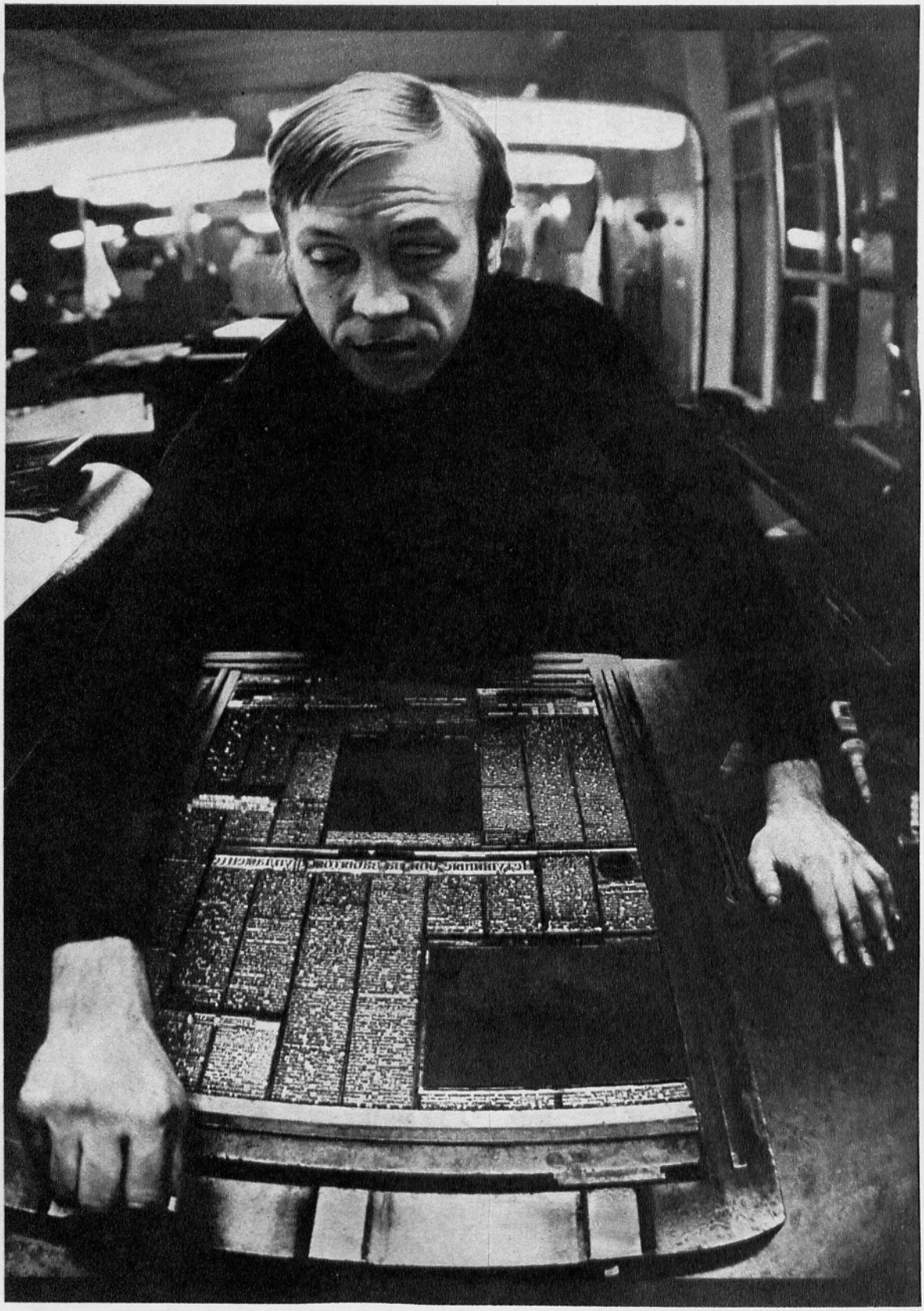
ФОТОПУБЛИКАЦИИ
38
Поэт и фотография

ФОТОТЕХНИКА
41
С. Станиславский **Импульсные газоразрядные лампы**
42
Для вашей лаборатории
43
Конкурс «10 000 технических идей»

ИНТЕР**ФОТО**
46
По страницам иностранных изданий
47
Э. Белтов **Альбом Арнольда Ньюмана**
48
Из коллекции румынских фотографов

Владимир Шин Соратники репортеров

Заведующий отделом иллюстраций
газеты «Советская Россия»



В. ШЕВЧЕНКО НАБОРЩИК

«Фотолюбитель — публицист». Так будет называться новая рубрика в журнале.

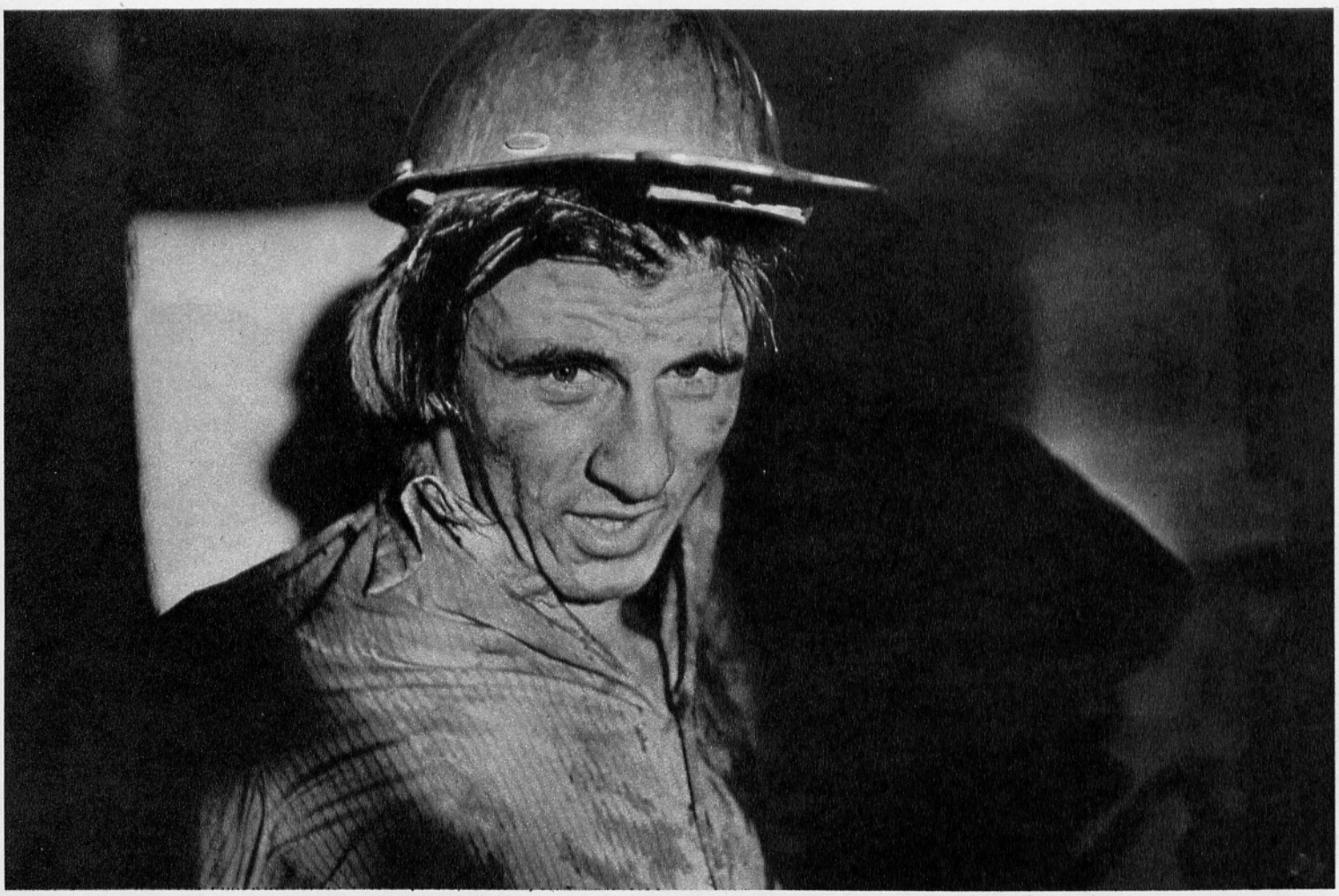
У некоторых читателей могут возникнуть недоуменные вопросы: как же можно совмещать фотолюбительство и публицистику? Ведь последняя — прерогатива фотожурналистики, ее составляющая. Это верно, если иметь в виду информационно-публицистические жанры. Здесь очевидна монополия фоторепортеров прессы. Но если говорить о жанрах художественно-публицистических, то обойти вниманием фотолюбителей здесь никак нельзя.

«В художественно-публицистических жанрах... конкретный, документальный факт уже как бы отходит на второй план. Определяющим становится авторское впечатление от факта, авторская мысль» («Теория и практика советской периодической печати». М.: Высш. школа, 1980, с. 190). Наши фотолюбители проявляют себя в жанрах, где конкретный факт обобщен, типизирован, переосмыслен в образ.

Именно такими представляются снимки, вошедшие в первый материал рубрики «Фотолюбитель — публицист». Об этом говорится в статье заведующего отделом иллюстраций газеты «Советская Россия» Владимира Шина.

То, чему мы сегодня становимся свидетелями, непременно должно было произойти: фотолюбитель, пройдя нелегкую школу пейзажных, портретных, жанровых съемок, сложных лабораторных экспериментов, все решительнее берется за камеру, чтобы отразить наше социальное бытие, сегодняшнюю жизнь в самых разных ее проявлениях. Фотолюбитель обязательно должен был в своих поисках выйти на объект, действия которого постоянно рождают новые сюжетные коллизии. Имя этому объекту — человек и общество.

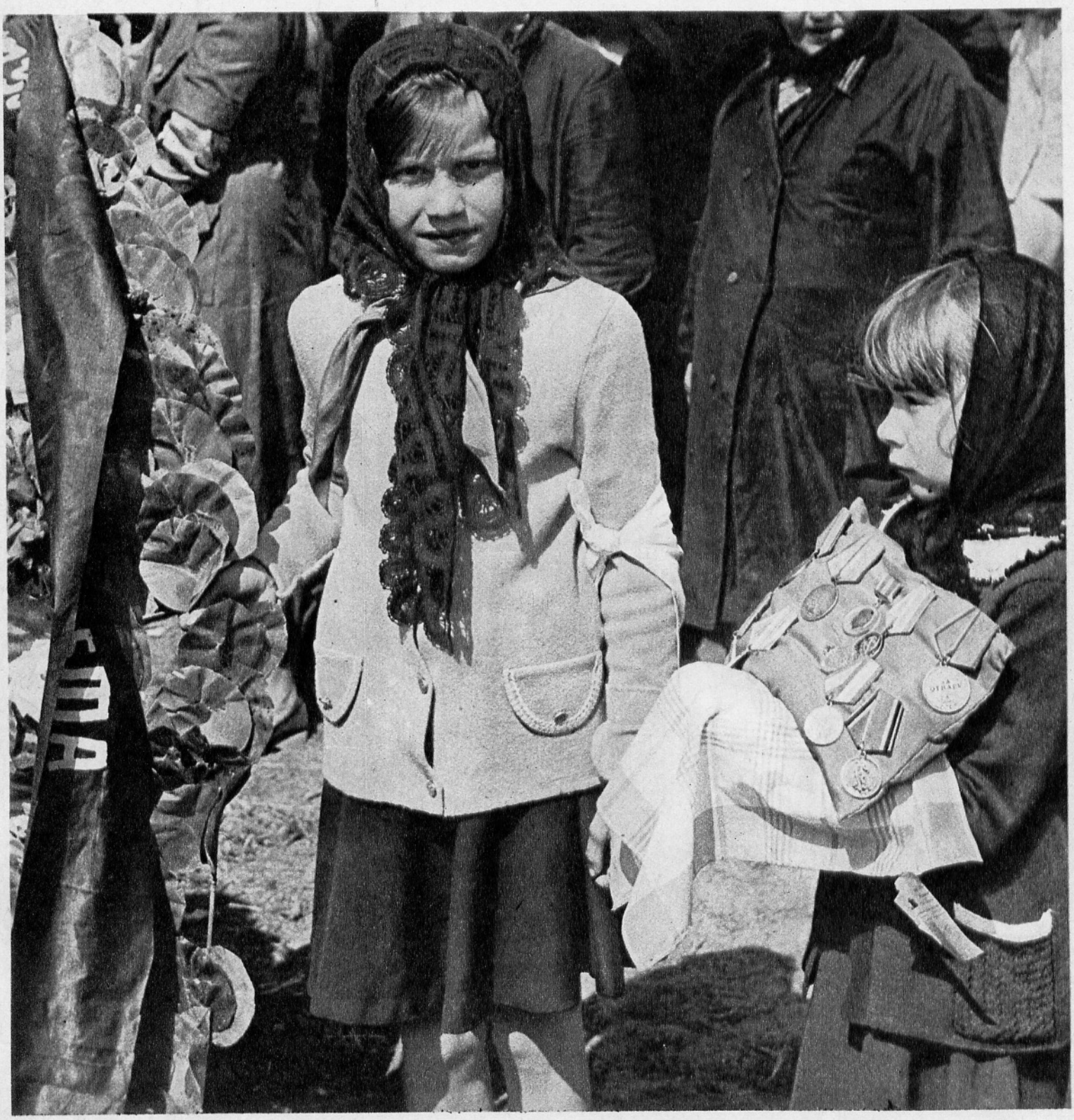
Честно говоря, мне, газетчику-профессионалу, не так уж часто приходится держать в руках любительский снимок, который жжет ладони, требуя тут же, безотлагательно, отринув в сторону



А. ТРОФИМОВ ПОРТРЕТ СТАЛЕВАРА

А. БУРЬБО ДОЛГОЖДАННАЯ ВСТРЕЧА

Г. МЕТТЕР СОЛОВЕЦКИЕ РЫБАКИ



А. ТРОФИМОВ ПРОЩАНИЕ С СЕЛЬСКИМ УЧИТЕЛЕМ

И. ЯЩЕРИЦЫН КИНО В ТУНДРЕ

И. ЯЩЕРИЦЫН ЮНОСТЬ СЕВЕРА

все верные, абсолютно надежные работы журналистов, расчищать для него на газетной полосе видное, выигрышное место. Но если эта редкая радость приходит, то ты не перестаешь удивляться точно найденным главным штрихам снимка, его ненавязчивым, но логически необходимым деталям, полутонам. Все в таких работах на удивление органично: и поворот головы, и взгляд, и абрис, рожденный контровым лучом. Невольно завидуешь тому, как досконально знает автор натуру, тонко чувствует фактуру, заполняющую кадр. Не только видит глазами он этот цех или поле, а, как говорится, всей кожей осязает размеры знакомого пространства.

И жест человека, его манера разговаривать, эпизод, сценки, запечатленные на листе фотобумаги,— вовсе не дар случая везучему репортеру, а спокойная фиксация моментов быстротекущей жизни.

Вот в этом неоспоримом преимуществе любителя — его явное превосходство над фоторепортером-профессионалом, стесненным командировочным цейтнотом, комплексом обязательного «верного» кадра. Мы еще вернемся к этому расхожему среди газетчиков понятию «верного» кадра...

Пока же возьмем в руки несколько фотографий любителей. Увидев на снимке Александра Трофимова детскую скорбь в глазах девчонок в черных траурных платках на похоронах сельского учителя, еще раз надолго задумаемся о больших и малых утратах, живущих в каждом из нас... А может, тоже загоримся тем тревожным ожиданием, которым живут на фотографии Г. Меттера соловецкие рыбаки?..

Главное — такие снимки срочно не срежиссируешь. Они — точный слепок с самой жизни. Именно в этом — волнующее очарование хорошего публицистического снимка фотолюбителя в газете.

Так почему же все-таки они редки? Нам, в «Советской России», постоянно приходится убеждаться в горячих симпатиях читателей к снимкам любителей. Именно это обстоятельство заставило нас в воскресных номерах открыть новую рубрику: «Представляет Всероссийский фотоклуб «Кадр», в которой мы хотели бы публиковать наиболее удачные работы фотолюбителей.

Окончание см. на стр. 24

О. БУРБОВСКИЙ ПЛАВИЛЬЩИК Ф. САМЕЛЮК

Фолькмар Биллеб **Слагаемые мастерства**

Не будет преувеличением, если я скажу, что даже среди ведущих фотографов Германской Демократической Республики берлинец Петер Майснер занимает особое место. На первый взгляд это может показаться необычным — по своему возрасту он еще не приблизился к поколению «умудренных», да и стаж его профессиональной работы сравнительно невелик. Всего лишь около десяти лет назад он начал постоянно публиковаться в иллюстрированных журналах и выступать на представительных выставках (как правило, получая на них премии). Он удостоен почетного титула АФИАП.

В чем секрет его быстрого успеха?

А секрета никакого нет, просто есть отличная фотографическая школа и, разумеется, природный дар, помноженный на твердость характера.

Снимать Петер Майснер начал, когда ему было четырнадцать лет. Четырьмя годами позже, окончив среднюю школу, он становится учеником фотографа, занимающегося репродуцированием, и, освоив это вроде бы «техническое ремесло», работает оператором на растровой установке. Однако учеба для него не уходит на второй план — теперь она идет по нескольким направлениям — работая в крупном издательстве, он продолжает совершенствоваться в технике репродуцирования и в постоянном общении с тысячами снимков, как бы исподволь, день за днем постигает фотографическую форму, осмысливает значение содержания в фотографическом произведении. Параллельно с этим он шесть лет учится на заочном отделении Института графики и художественного оформления книги в Лейпциге.

Подкрепляя теорией практику, именно в этот период он начинает активно сотрудничать на телевидении как фотожурналист и фотографик и вступает в группу «Югендфотографи» при Центральном совете союза свободной немецкой молодежи. Здесь, в среде единомышленников — молодых фотографов и фотожурналистов, в постоянном творческом общении, в горячих спорах и дискуссиях Петер познает общественное значение фотожурналистики, ее воздействие на умы и чувства людей, учится отличать по-настоящему ценный снимок или репортаж от поверхностного или пустого, иллюзорного, никому ничего не говорящего... Естественно, что все это способствовало его творческому самоутверждению, определению своего взгляда на жизнь, своего способа ее отражения, или проще говоря — индивидуального авторского почерка. Почерк этот просматривается во всем, что он делает для различных иллюстрированных журналов республики. С 1974 года Петер Майснер начинает сотрудничать в редакции журнала Общества германо-советской дружбы «Фрайе вельт», где он становится равноправным членом очень сильного коллектива фотожурналистов. Для этого журнала характерно повышенное внимание к фотографии как к самостоятельному публицистическому жанру, снимок-иллюстрация здесь выполняет сугубо информативную роль, главным образом в разделе актуальных текущих событий. Основная же часть журнальных полос отведена под развернутые фотоочерки и репортажи, рассматривающие самые различные аспекты темы. Иногда такие материалы, занимаю-

ФОТО **ПЕТЕРА МАЙСНЕРА**

НА ТРАССЕ «ДРУЖБА» (ИЗ РЕПОРТАЖА)

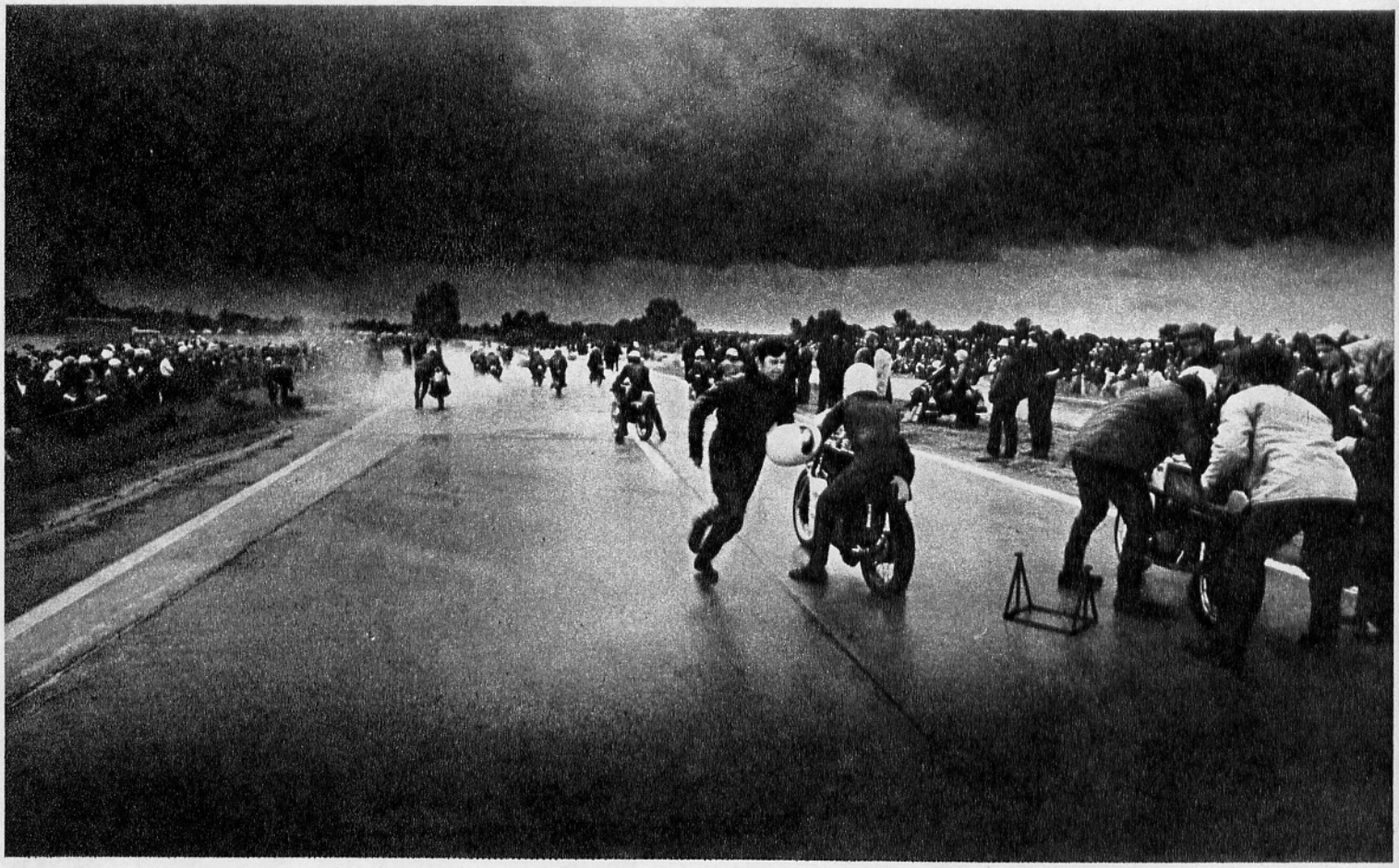
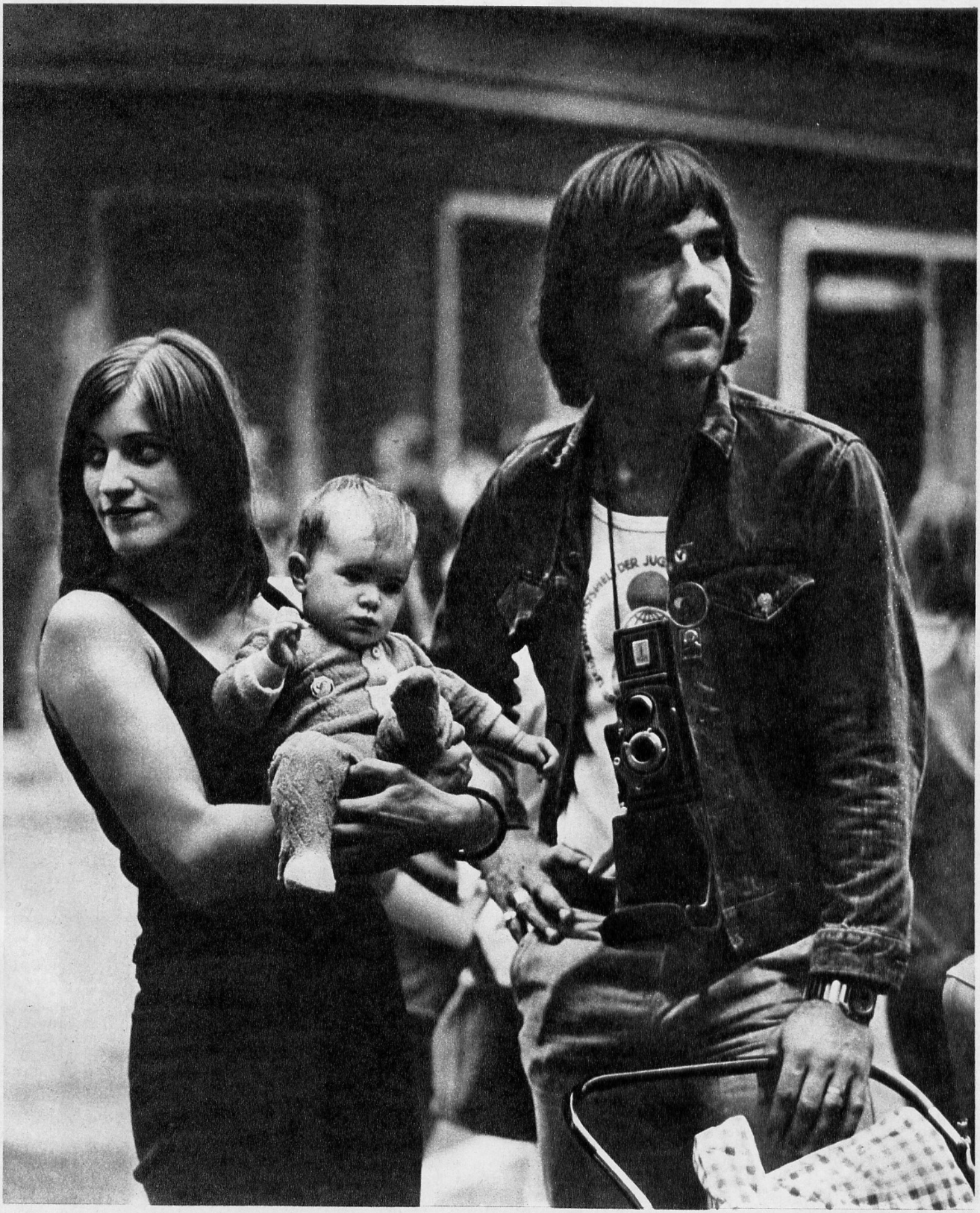


ФОТО **ПЕТЕРА МАЙСНЕРА**

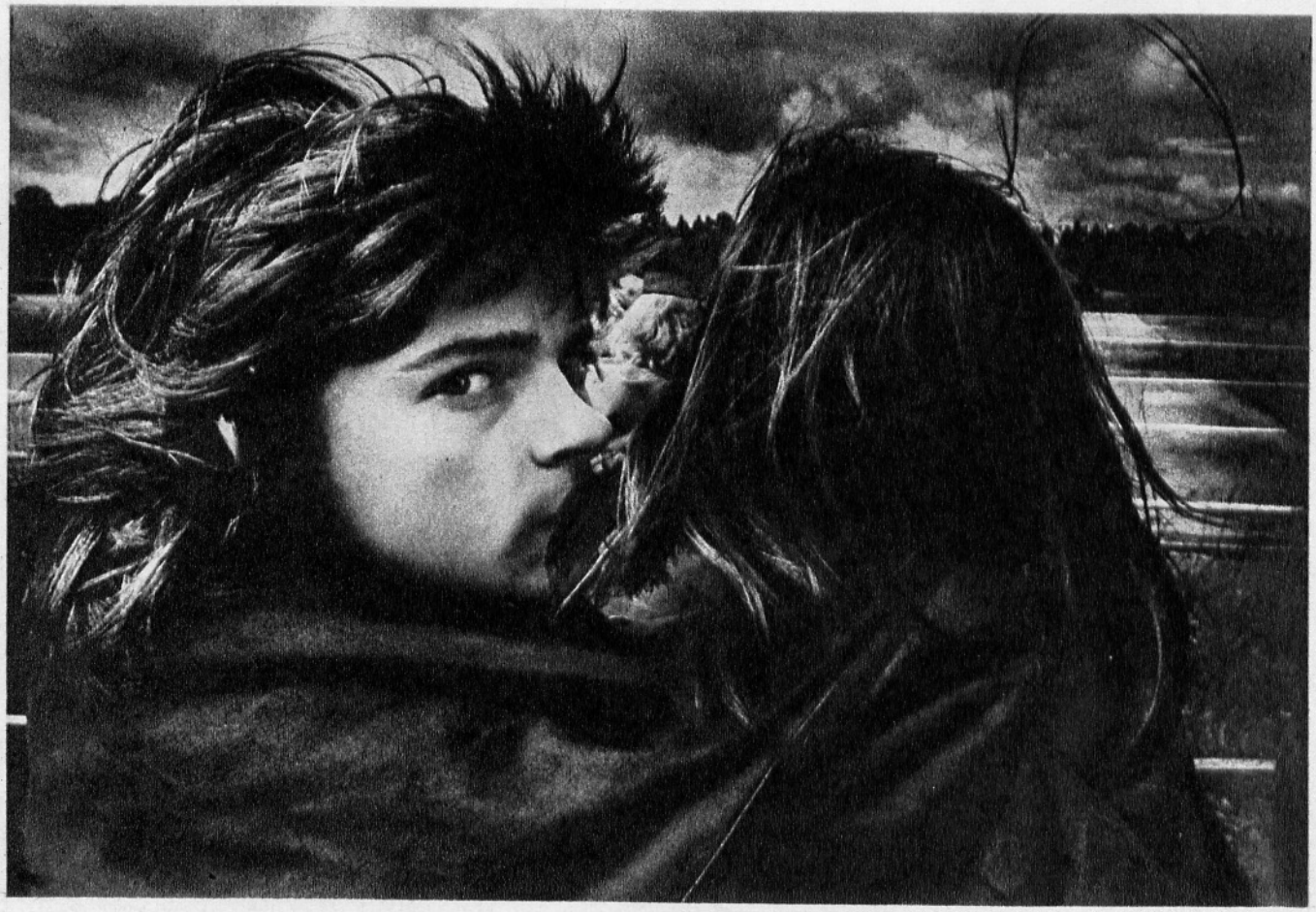
ГОНКИ

БОЛЬШОЙ СБОР



МОЛОДАЯ СЕМЬЯ

РЕГИНА



ЮНОСТЬ

ФОТО ПЕТЕРА МАЙСНЕРА

щие в журнале много страниц, сопровождаются очень лаконичным текстом, и вся смысловая нагрузка ложится на сами фотографии. Такой подход требует от репортера напряженной работы мысли, глубокого проникновения в суть событий и явлений. Следуя многим фотографическим традициям журнала, Майснер тем не менее сохраняет свое неповторимое творческое лицо. На страницах журнала появляются его репортажи и очерки, для которых характерными становятся такие черты, как насыщенность информацией, богатство формы, оригинальность и безукоризненное техническое исполнение.

Тут следует напомнить о том, что известность он получил как автор чрезвычайно интересных работ, выполненных в фотографике — и черно-белой и цветной, с использованием богатой палитры изобразительных средств.

Я много лет сотрудничаю в журнале «Фрайе вельт» и могу поручиться, что Петер Майснер никогда не положит на стол редактору случайный снимок — этот упорный, знающий себе цену журналист честно и придирчиво работает над каждой фотографией, всегда готов снова и снова «ломать себе голову» в поисках новых решений. Его творческий процесс состоит из многих слагаемых, и начинается он задолго до самой съемки — еще при ее планировании, а свое завершение находит в лаборатории и в последующей доработке. И потому снимки Майснера никогда не спутаешь с работами других фотографов. Они не только технически совершенны и насыщены богатством тонов, но и, как правило, точно взаимодействуют с подписями и содержанием текста.

Его сегодняшнее творчество делится на две равно любимые им половины. Первая отдана прессе, вторая — выставкам. И если одна связана в основном с планами редакции, то вторая — плод собственного внутреннего побуждения.

Репортер Петер Майснер не терпит «избыточного оптимизма». Он любит темы, позволяющие расширить его прямые обязанности журналиста-информатора. Примером такой работы может служить съемка на строительстве газопровода «Дружба» — на том его участке, прокладка которого ведется строителями ГДР. Здесь мы видим своеобразный стиль автора — он снимает репортажно, без приукрашивания действительности, не допуская режиссуры, — и хотя это снимки-документы, они выходят за рамки документа, являясь художественно обобщенными и социально заостренными в одно и то же время. Острота авторского взгляда позволяет увидеть в кадре и размах, и важность, и сложность труда строителей газопровода. Особенно удачные публицистические темы сняты им во время многочисленных командировок в Советский Союз. В центре этих репортажей всегда стоит человек с его индивидуальным отношением к миру, к обществу, к своему труду... Но свидетелем каких бы событий он ни являлся, где бы ни находился — в стерильной операционной или на стройплощадке, перепаханной машинами, он не навязывает людям своего присутствия, не вмешивается в ход событий, не подгоняет их под свои представления о действительности. И поэтому люди на его снимках естественны и неподдельны, а сами снимки — предельно правдивы.

Работы Петера Майснера, экспонирующиеся на выставках, тоже всегда конкретны. В них — размышления фотомастера о времени, об окружающем нас мире. Среди сотен ситуаций он выделяет именно ту, которая обнажает его мысль, проникающую в суть явления жизни. И здесь его снимки тоже сдержанны, проникнуты глубоким чувством, все, о чем он говорит своими фотографиями, касается непосредственно каждого зрителя. Может быть, именно поэтому они будят наши мысли и чувства.

Любопытно, что Петер Майснер, никогда не увлекавшийся проблемами моды, известен у нас в республике как великолепный мастер и в этой области фотографии — он успешно выступает на страницах женского журнала «Фюр дих». Снимки моды не противоречат основным направлениям его творчества, они просто расширяют его фотографическую палитру.

Должен ли фотограф быть таким разносторонним? В отношении Петера Майснера на этот вопрос можно ответить положительно, подтверждение тому — и многие награды международных фотовыставок, и его книги, и неизменно привлекающие внимание читателей публикации в прессе.

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Анатолий Бочаров **Жизнелюбие**

Есть великая истина искусства: лучше всего удается изображать то, что ты любишь. Каждый из нас, профессиональных журналистов, выполняет самые разные задания — снимаем ли мы, рисуем или пишем. И все-таки наиболее легко и творчески свободно мы чувствуем себя в своей тематической зоне, в своей жизненной сфере, в своем круге влечений. Одни лучше всего снимают детей, другие — природу, третьи — театр, четвертые — причудливую стереоскопичность индустриального пейзажа.

У Виктора Руйковича поразительна любовь к мгновениям жизни. Мгновениям, одухотворенным его любовью.

Конечно, работая уже свыше тридцати лет в журнале «Советский Союз», он способен запечатлевать все многообразие жизни — публикуемые на этих страницах кадры подтверждают и широкий его диапазон, и высокое мастерство.

Можно понять, как возникает световой эффект на снимке, сделанном на Сумгаитском трубопрокатном. Но вот как создается праздничное свечение на ткацкой фабрике от шпулей, поглощающих, а не отражающих свет, свечение, окружающее работницу и создающее поистине симфонию труда,— это, конечно, секрет мастерства Руйковича.

Но как бы ни был широк диапазон, как бы ни было высоко мастерство, истинным репортером становится тот, кто не просто умеет профессионально снимать все, а и способен на неповторимое, только ему присущее, только ему дарованное. У Руйковича, повторяю, это мгновения жизни, одухотворенные его любовью. Он один из тех мастеров, кто неохотно эксплуатирует свой профессионализм, трудно снимает рассудочно спланированные, «нужные» кадры: он должен полюбить тему, сюжет, ситуацию. И может быть, оттого ему лучше удаются отдельные снимки, чем фотоочерки (хотя у него немало и превосходных очерков).

Руйкович любит горы и долгое время был известен как мастер, который лучше всего показывает их красоту. И, действительно, как великолепен его известный снимок вылетевшего из-за гребня лыжника или эта устремленная ввысь по диагонали сверкающая стрела, которая высвечивает и величественность природы и целеустремленность людей, покоряющих вершину.

Руйкович любит походы на байдарках — у него много подмосковных пейзажей. На выставках не раз демонстрировался этюд: утро на берегу Истринского водохранилища. Я помню эти березки, радостное мерцание воды, прозрачную тихую даль. Руйкович охотно привозил сюда своих друзей, пока не истоптали береговой мысок неукротимые валы туристов. Памятью тех лет, памятью, согретой любовью, остался для меня этот кадр.

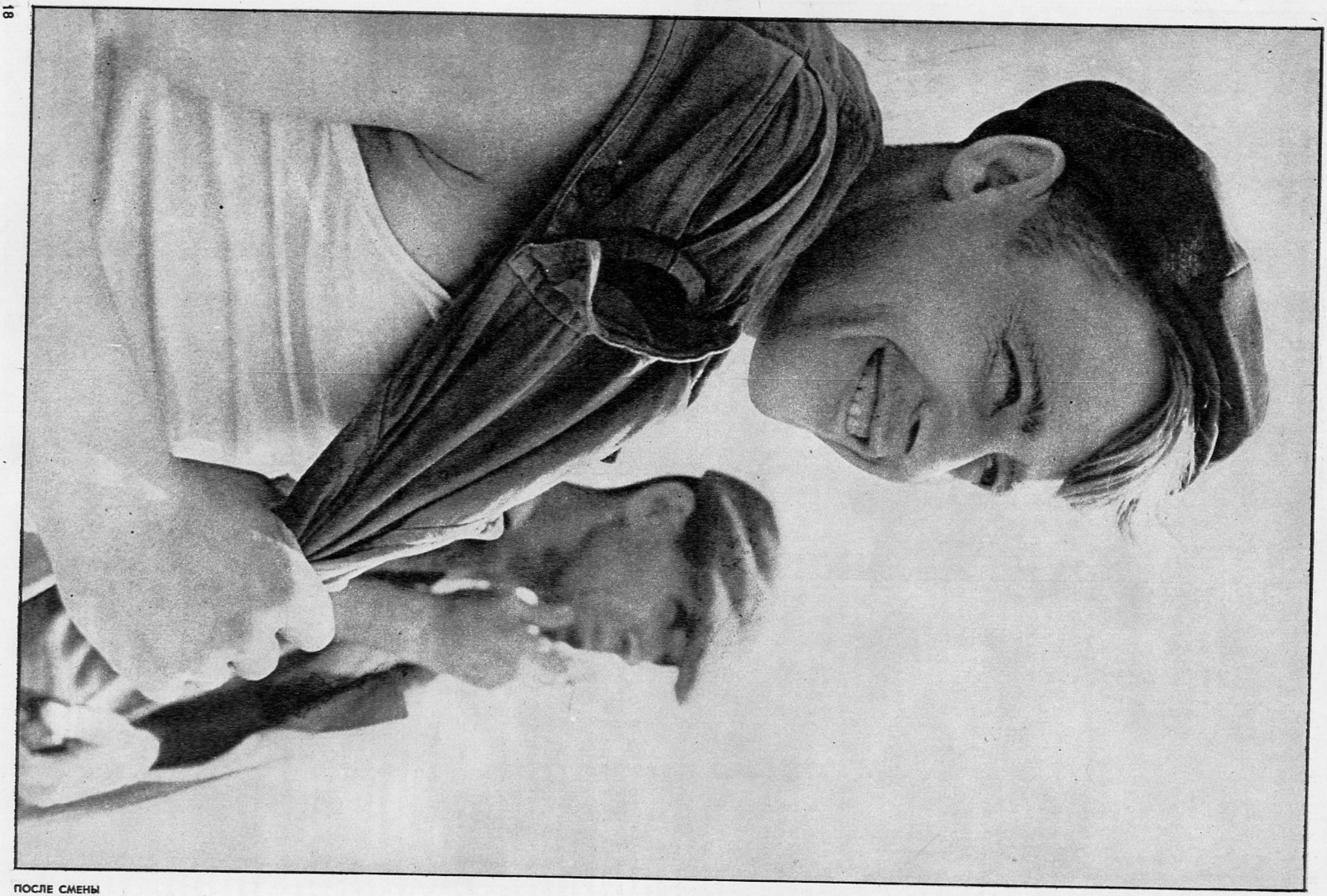
Руйкович любит Прибалтику — еще с тех послевоенных времен, когда он работал в Риге, — и его снимки из Латвии и Эстонии неизменно отличаются душевной теплотой.

Но больше всего он любит людей, минуты общения с ними, контакты, которые легко устанавливает. Он очень общителен, но без репортерской суетливой наигранности, а в силу искреннего, живого интереса к людям, его окружающим.

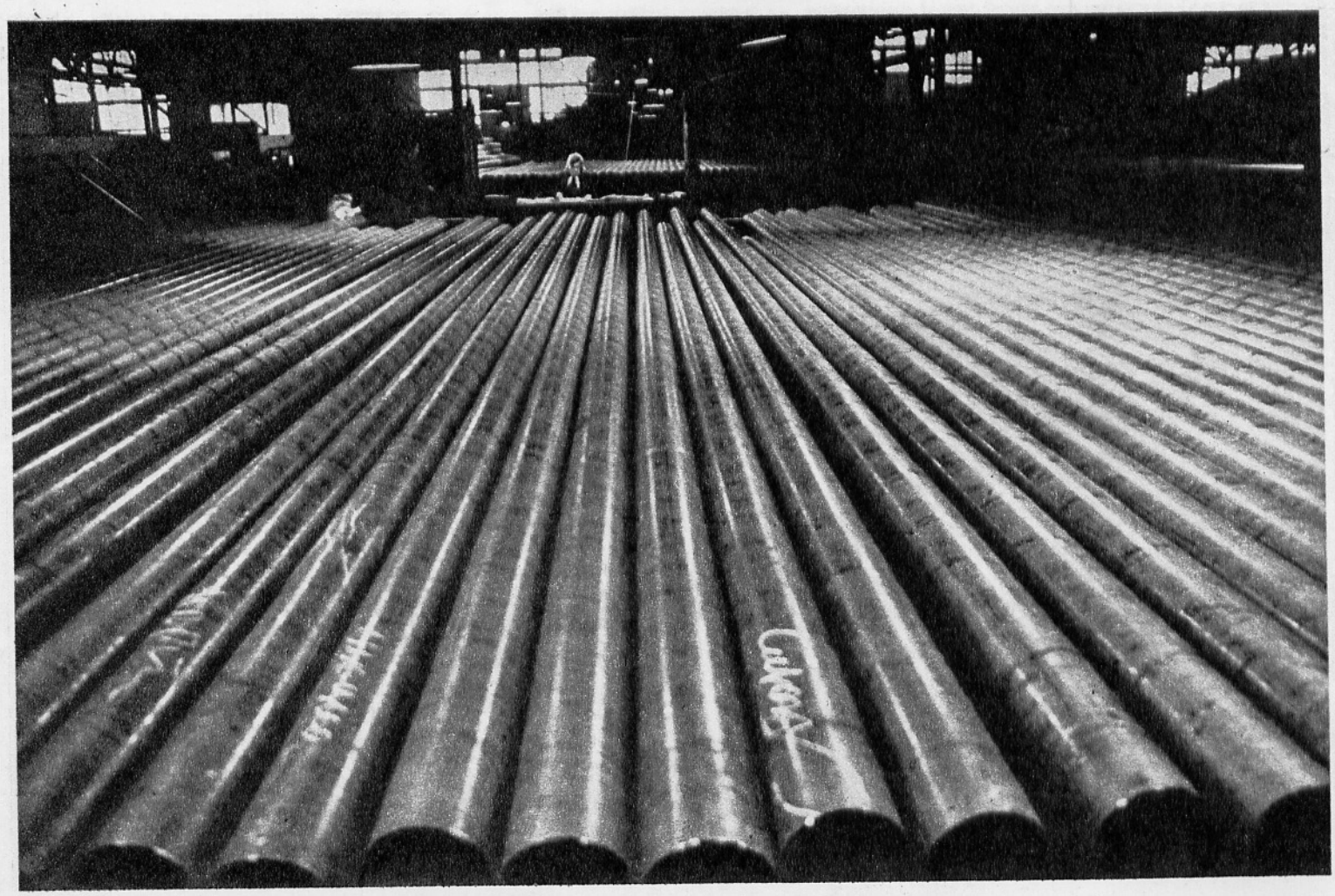
Пятьдесят лет Руйкович работает в фотографии, полвека! Какое неисчислимое количество кадров отснято за это время! И все-таки наиболее удачны, пожалуй, портреты. Интересен его портрет Г. К. Жукова. До сих пор нет хорошей литературной биографии выдающегося полководца Великой Отечественной войны. Но когда такая биография будет напечатана, я надеюсь, что ее предварит этот портрет, в котором словно аккумулировано наше восхищенное уважение к одному из виднейших созидателей Победы.

Но репортера не завораживает огонь знаменитых личностей. Ему интересны и случайно встреченные люди, их скрытая душевная красота. Неожиданно, непредугадываемо вспыхивает его симпатия к едва знакомому собеседнику. Как запомнился всем его

ФОТО **ВИКТОРА РУЙКОВИЧА**



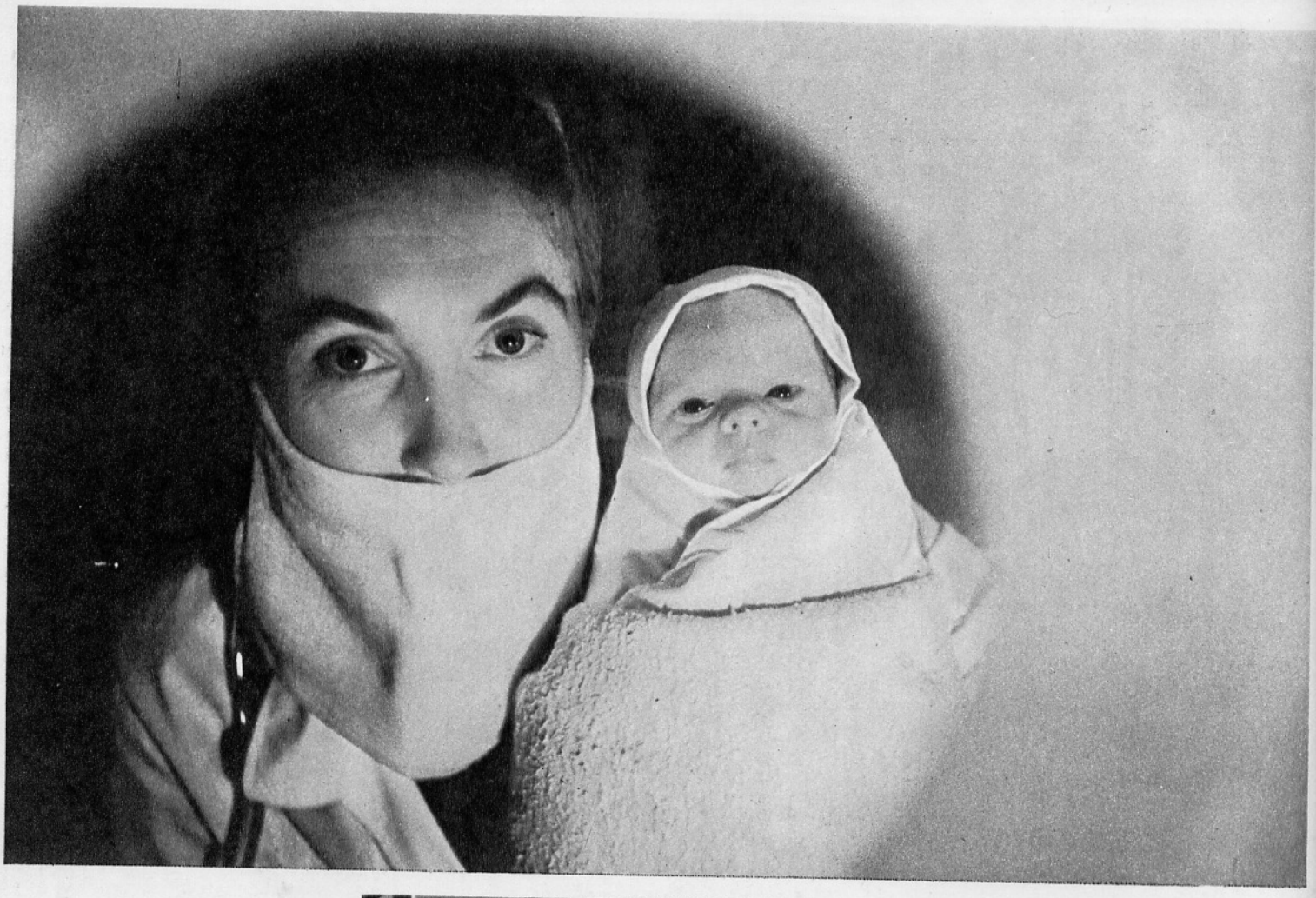
ПОСЛЕ СМЕНЫ



коллегам фотоочерк «Докеры». Сколько в снимках уважения к рабочему человеку, к его нравственному достоинству, душевному величию.

Каждый профессиональный журналист знает, что репортажные снимки далеко не всегда — скажу даже редко — бывают сделаны «скрытой камерой». Человеку известно, что его фотографируют, порой он даже принимает ту или иную позу, которую предлагает репортер. Но вот дальше и начинается искусство фотомастера. Существует «закон обратной связи»: не только репортер должен быть расположен к человеку, но и снимающийся человек — к репортеру. Значит, искусство репортажного портрета — это умение снимать плюс дар мгновенной ориентации, плюс душевность, непроизвольно располагающая людей. О такой душевности — трудноуловимом, но непременном слагаемом искусства съемки человека (не события, не группового действия, а именно отдельного человека) — репортеры порой забывают. И хорошо, что опыт Виктора Руйковича напоминает о ней.

За пятьдесят лет фотоискусство шагнуло далеко вперед. Столько было веяний, открытий, увлечений... Без художественного поиска неосуществимо движение вперед. И все-таки, признаемся, нет ничего более волнующего, чем естественность. И здесь Руйкович оказался удивительно целостным. Он снимал всегда в одной и той же манере — используя возможности новой оптики, новой пленки, учитывая новый уровень требований, но не меняя исходных принципов. Накопление мастерства шло естественно, органично, а не как реакция на модные веяния. Стоит сравнить хотя бы его фотографию 1934 года, где запечатлены Пастернак, Мейерхольд и Мальро, и снимок «Докеры». Видно, как шагнули вперед технические возможности, умение проработать фактуру лица, способность найти, запечатлеть наиболее выразительный момент. Но и в той, давней фотографии были уловлены и взгляд Пастернака, и жест Мейерхольда — то наиболее выразительное внешнее, что передает их внутреннюю суть. Репортаж, утвердившийся как самая реалистическая и плодотворная манера



съемки, воплотился у Руйковича своеобразно и органично: он старается передать непосредственность человеческого состояния в позе, в мимике, в свободе поведения перед объективом. Главное, чтобы сам человек чувствовал себя естественно, а не его поза казалась естественной.

Портрет художника В. Горяева выполнен в том широко распространенном ключе, когда людей искусства фотографируют на фоне какого-либо аксессуара их деятельности: инструмента, картины, изделия. Мы, конечно, догадываемся, что не сразу нашли эту позу и репортер, и сам художник. Нужно было почувствовать ее естественность, «обжить» ее. И тогда приходит особое восхищение — даже не блеском горяевского таланта, а жизнелюбием художника, его сердечным и проницательным вглядыванием в мир.

Жизнелюбие — вот что, пожалуй, лучше всего умеет ощущать и передавать Руйкович.

Может быть, в этом влияние войны? Она укрепила и развила его способность ценить жизнь, улавливать ее прекрасные мгновения. У него добротные фронтовые снимки, он был фотокорреспондентом армейской газеты «За честь Родины». О его надежности, чувстве долга, исполнительности тепло вспоминают служившие в той газете поэт Я. Хелемский, прозаик М. Семенов, художник Ю. Цишевский. На юбилейной выставке работ Руйковича демонстрировались репродукции многих номеров газеты с его снимками, подтвердившими объективность этих воспоминаний.

Виктор Авксентьевич Руйкович — заслуженный работник культуры РСФСР, обладатель многих выставочных медалей и дипломов. Но дело не в признании его заслуг, а в осознании того, что живет рядом с нами истинный мастер, с добрым взглядом на мир.

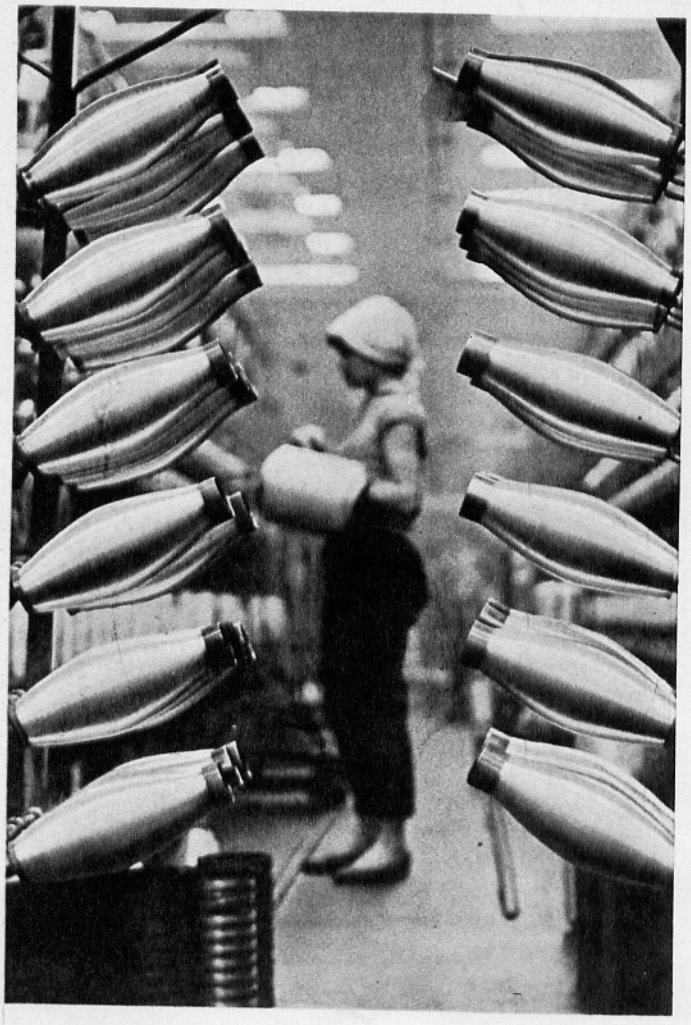
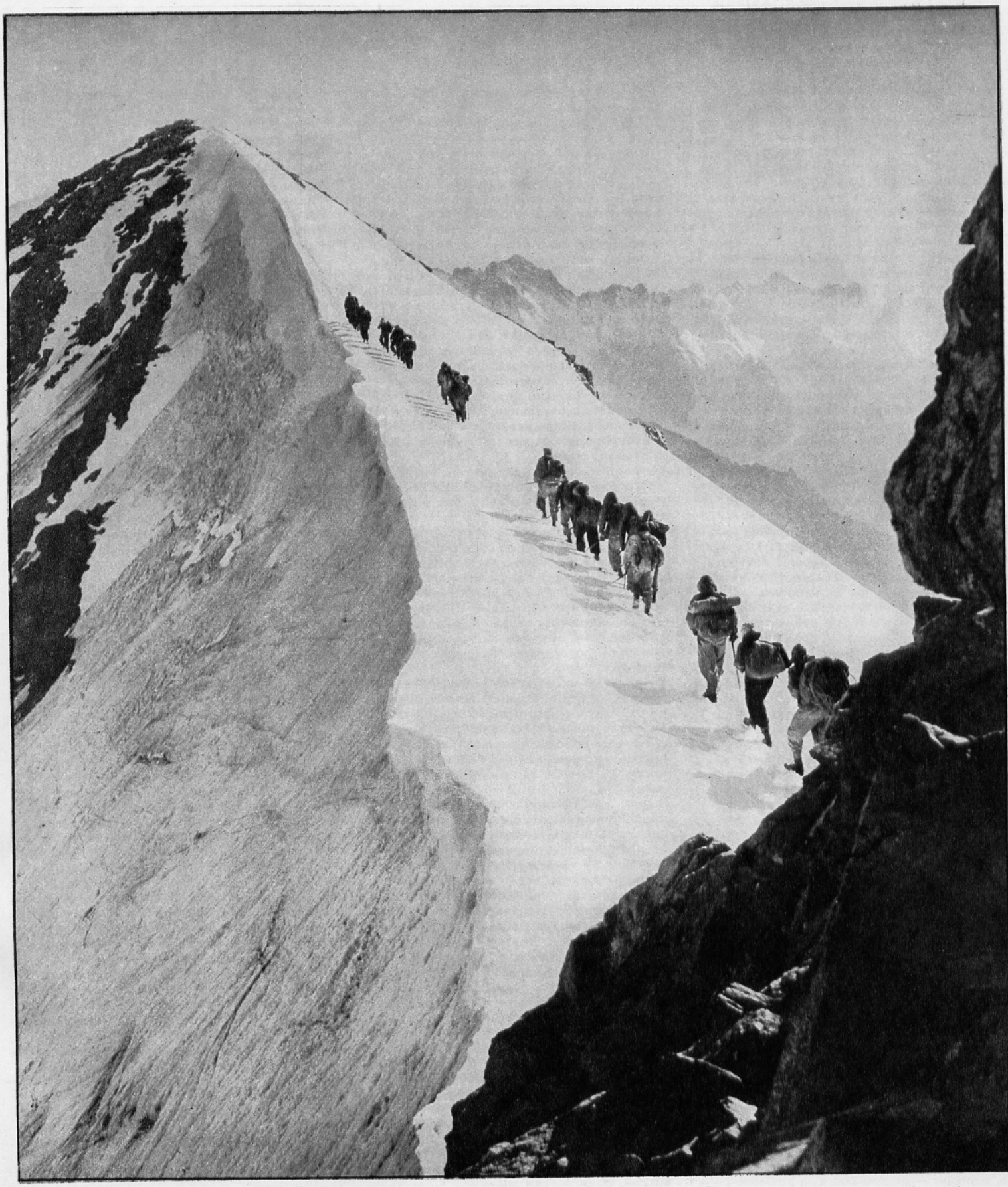


ФОТО
ВИКТОРА РУЙКОВИЧА

РОЖДЕННАЯ В БАРОКАМЕРЕ
СТАЛЬНОЙ ВЕЕР



К ВЕРШИНЕ

«Функционирование фотографии в современной культуре»

НЕКОТОРЫЕ РАЗЪЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦЕ

Судя по откликам читателей журнала «Советское фото», статья «Функционирование фотографии в современной культуре» * вызвала живой интерес. Однако восприятие построенной мною схемы-таблицы показывает, что ее теоретическое обоснование понято не совсем верно. Видимо, комментарии к таблице были даны слишком сжато. В результате принципы построения схемы оказались не вполне четко выявленными.

В интересах уточнения сути проблемы и методологии ее решения считаю необходимым дать некоторые разъяснения. Коснусь двух важных моментов: самого подхода к проблеме и конкретной трактовки основополагающих измерений фотокультуры.

1. Говоря о подходе к проблеме, должен уточнить, что данной схемой я в первую очередь пытался решить **систематизационную** задачу, выявить **не частные**, а характерные **общие** формы бытования фотографии. Предложенная мною таблица претендует на то, чтобы быть не просто классификацией, эмпирически построенной и потому открытой для набора любых продолжений и добавлений, но именно **системой**, создающей целостную и полную картину бытования фотоизображений в культуре XX века. Отсюда и ее двухмерный характер. Решающие ее параметры — **внутренняя структура** фотографического снимка и его **функциональное назначение.**

Следует ли предпочесть этой двухмерной таблице те однолинейные схемы, которые предлагают М. Оникул, выделяя «три фактора», призванные «лечь в основу разрабатываемой классификации», или С. Дауговиш, который выделил «три класса» изображения? Ведь в этих триадах отражены некоторые вторичные, а не основополагающие особенности фотографии.

Да, М. Оникул прав, один и тот же снимок может быть использован в разных сферах культуры. Но ведь создается-то он для какой-то одной из них. Именно это обусловливает характер решения фотографом своей задачи, а значит — природу данного жанра фотографии.

Справедливо и то, что говорит С. Дауговиш: особенности «изображающих субъектов» влияют на создаваемые ими изображения. Но нельзя забывать и о том, что одному и тому же фотографу часто приходится решать разные задачи — в одном случае задачу «копиистическую», в другом — «ролевую», обобщенно-типизирующую, в третьем — художественную.

Я исхожу из того, что культурное бытие продукта человеческой деятельности (в данном случае — фотографии) определяется **варьированием структуры и функций снимков**. Функция задается извне, потребностями среды. Структура порождается богатством внутренних возможностей данного способа освоения человеком мира. Это-то **скрещение внешних и внутренних детерминант**, структурного и функционального аспектов фотоизобразительной деятельности позволяет считать их необходимыми и достаточными для ее анализа, а значит — открывающими возможность ее представления в качестве **системы**, а не просто классификационного членения, какое предлагают М. Оникул и С. Дауговиш.

2. Теперь о конкретной трактовке основополагающих измерений фотокультуры. Необходимость различения в ней документального, художественного и синтетического — документально-художественного — способов изображения мира я обосновывал уже много раз и на страницах журнала «Советское фото», и в других работах. Поэтому не буду повторяться. Замечу лишь, в связи с сомнениями, высказанными в обзорной статье А. Вартановым, что документально-художественная зона — это не «буфер», а чрезвычайно широкая, быть может, **самая широкая** область фотокультуры, и ее выделение — не поиск какого-то «выхода из положения», а признание того факта, что в разных сферах культуры художественная и нехудожественные деятельности не только живут самостоятельной жизнью, но и соединяются, скрещиваются, сплавляются в разных пропорциях по законам «спектрального ряда» *.

Со «сцеплением» документального и художественного мы встречаемся не только в фотографии, но и в кино, литературе, графике, живописи, скульптуре.

Следовательно, читателей не должно смущать, что в таблице обширнейшая область документально-художественного синтеза занимает одну вертикаль, а более узкая область чисто художественной фотографии — три вертикали. Ширина этих делений никак не отражает реального соотношения объемов включенных в них областей фотографии. Такова условность схемы.

Разделение чисто художественной фотографии на три рубрики (постановочная — фотомонтаж — фотографика) также определяется важными изменениями ее структуры — от преобразования документальности в «сочинение», но в формах реальности, до выхода за пределы изобразительности.

В моих комментариях не был разъяснен принцип выделения шести горизонтальных членений. В результате у читателя могло возникнуть впечатление произвольности и случайности такого деления, а значит, и явной неполноты всей схемы.

Исправляя это упущение, поясняю, что в основе данного расчленения лежит принцип выделения **всех главных сфер человеческой жизнедеятельности**, каждая из которых не просто нуждается в фотографии, но предъявляет к ней **специфические требования.** Нижняя горизонталь обозначает сферу быта, частной жизни человека, в которой фотография должна удовлетворить потребности **самой узкой социальной общности** — семьи, служа в ней зримой памятью о ее истории. Вторая и третья горизонтали снизу выводят фотографию на уровень широкого социального функционирования, на котором она призвана удовлетворять **всеобщие культурные нужды социума:** с одной стороны, потребность в распространении разного рода информации — фактографической, политически значимой, нравственно-поучительной и т. д., а с другой, — художественные потребности, чему служат выставки, альбомные издания, публикация художественно значимых снимков в газетах, журналах, их экспонирование на уличных стендах.

Две следующие линии представляют **частные сферы** функционирования фотографии, отвечающие специальным потребностям, с одной стороны, материального производства, а с другой, — охраны правопорядка. И одной и другой сферам общественной жизни фотография необходима, но необходима по-разному: в первом случае — для целей инструктивных, учебных, информативных (быть может, А. Крутов из Ярославля и Я. Марковский из Москвы правы, что термин «коммуникативный» употреблен здесь неудачно), во втором случае — в юридической сфере, где фотография, в противовес представлению М. Оникула, играет чрезвычайно важную и ничем не заменимую роль как средство точного воспроизведения объектов. Именно здесь принцип документальности в полной мере раскрывает свое значение.

Наконец, верхняя горизонталь выделяет научно-техническую фотографию, поскольку она служит **инструментом исследовательской деятельности** в сфере науки и техники, тем самым отвечая потребностям, которых нет ни в одной другой области культуры. (Кстати, и в этом пункте хотелось бы отвести упрек М. Оникула, будто я отказываю научно-технической фотографии «в способности нести эстетическую нагрузку». Ни в коем случае! Однако **эстетические** качества снимка и его принадлежность к **фотоискусству** — разные вещи.) *

Итак, в рассматриваемой таблице зафиксированы все главные области функционирования фотографии, выделенные по принципу специфических потребностей человеческой деятельности.

Возвращаясь в свете этих разъяснений к недоуменным вопросам Я. Марковского, отвечаю: спортивная фотография находит свое место во всех горизонталях таблицы. Выделение в схеме спортивной фотографии — как и театральной, медицинской, военной и т. п. — означало бы введение в нее **совершенно иного принципа деления** — узкопрофессионального, что для понимания места фотографии в культуре представляется непродуктивным, так как различия между ними существенно не влияют на характер фотоизобразительной деятельности и ничего не говорят о ее месте в культуре.

Я далек от мысли, что представленная мною на суд читателей журнала схема является окончательной. Работу по изучению многообразных способов определения места фотографии в современной культуре, безусловно, следует продолжить.

В заключение хочу поблагодарить всех, кто прислал свои отклики на мою статью, — безотносительно к тому, согласен я или не согласен с каждым конкретным замечанием. Все высказывания моих оппонентов полезны для дальнейшего совершенствования концепции, а значит — способствуют нашему общему делу.

М. КАГАН

---

* См. раздел «Фототеория» в журнале «СФ», 1982, № 4; 1983, № 2, 3.

* Об этом см. в моей книге «Морфология искусства». Л.: 1972, с. 163—167.

* Более обстоятельное разъяснение этого тезиса можно найти в моей статье «Еще раз о взаимоотношении науки и искусства». «Философские науки», 1979, № 2.

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Неринга глазами фотографа

Неринга — это произведение природы, родившееся от двух стихий: воды и ветра.

Неринга — это природный заповедник, расположенный на литовской части Куршской косы.

Неринга — это край моря, песка и сосен, чудесный климатический курорт Прибалтики.

Неринга — это, наконец, город республиканского подчинения, объединивший поселки от Ниды до Прейлы.

Вот этот уникальный и неповторимый уголок Литвы предстает перед нами во всем своеобразии и красоте со страниц фотоальбома Антанаса Суткуса *.

Альбом открывается фотографией-символом. Перед нами — желтый песок, море и небо Балтики. В центре композиции — небольшая группа людей, а вся фотография олицетворяет главную мысль автора: человек — часть природы, природа — колыбель человека. Гармонично их слияние... К этой мысли мы возвращаемся еще и еще раз, перелистывая альбом и читая вступление Чесловаса Кудабы.

Фотопроизведения Антанаса Суткуса широко известны фотографической общественности страны и любителям светописи во всем мире по международным и всесоюзным выставкам, где они неоднократно завоевывали призы, по публикациям в журнале «Советское фото», в фотоальманахах издательства «Планета», по многим другим книгам.

В фотоальбоме «Неринга» Суткус предстает как фотомастер, решающий в самых различных жанрах вечную тему любви человека к своей Родине. Кажется, чем может привлечь наше внимание однообразный пейзаж: песок с клочьями травы, развевающейся по ветру? Или какую информацию может нести фотография, запечатлевшая поленницу дров? Но Суткус выбирает такую точку съемки и такое сочетание цветов ярко-желтого песка и темно-синего балтийского неба с причудливыми группами серо-белых облаков, что его фотография становится истинным произведением искусства, а снимок поленницы дров с их хитросплетениями древесины — маленькой повестью о жизни деревьев на морских ветрах...

Умение в частном увидеть черты общего, возвести эти черты в символ — всегда отличает творчество больших художников. Эти принципы исповедует и Суткус, когда представляет нам прекрасные городские пейзажи, бытовые сценки из жизни людей Нерингн.

Передача автором разнообразных цветовых эффектов и состояний природы, разноплановая и разномасштабная съемка создают незабываемую картину жизни этого своеобразного уголка нашей страны.

Автор широко использовал всевозможные методы фотосъемки, неизменно достигая при этом хороших результатов. Украсили альбом фотографии с высоких точек, позволившие зрителю увидеть то, что в обычных, «земных» условиях ему недоступно.

Можно поздравить творческий коллектив создателей книги, а также сотрудников издательства «Минтис» с выпуском прекрасного авторского фотоальбома «Неринга», великолепно оформленного и хорошо отпечатанного венгерскими полиграфистами.

Г. ДРОЗДОВ,
заместитель главного редактора издательства «Планета»

* Суткус А. Неринга. Фотоальбом.— Вильнюс: Минтис, 1982.

ФОТОКОНКУРСЫ

Приглашает Пловдив

Организаторы девятой Международной выставки в Пловдиве (НРБ) приглашают принять участие в смотре художественной фотографии отдельных авторов и фотоклубы разных стран.

От каждого автора на конкурс принимается не более четырех черно-белых и четырех цветных фотографий свободной тематики. Коллективные подборки должны включать не более 20 снимков, не более двух от каждого автора. Диапозитивы на конкурс не принимаются.

На обратной стороне фоторабот должны быть указаны фамилия, имя, отчество, адрес автора или клуба, название снимка.

Победители выставки будут награждены золотыми, серебряными и бронзовыми медалями, а также дипломами.

Авторы, снимки которых будут приняты к экспонированию, получат иллюстрированный каталог и памятную виньетку.

Организаторы оставляют за собой право репродуцировать или публиковать в прессе выставочные работы в целях рекламы.

Фотографии следует направлять в редакцию «Советского фото» до 31 июля сего года по адресу: 101878, Москва, М. Лубянка, 14, редакция журнала «Советское фото», с пометкой на конверте: «Пловдив-83».

Выставка проводится под патронажем ФИАП.

ФОТОКОНКУРСЫ

«Родина моя»

Липецкий областной научно-методический центр народного творчества совместно с фотоклубом «Елец» проводит в ноябре 1983 года вторую межклубную фотовыставку «Родина моя».

Для участия в выставке приглашаются фотоклубы и отдельные фотолюбители.

От фотоклубов на выставку принимаются не более 35, от каждого автора — не более 5 снимков форматом 30×40 см. Серия из 6 снимков считается за одну работу. Необходимо приложить два контрольных отпечатка форматом 18×24 см для каталога и публикации в печати.

На обороте каждой работы необходимо указать ее название; имя, отчество, фамилию, адрес автора.

Не допущенные к экспозиции работы возвращаются авторам после открытия выставки, допущенные — после экспонирования по «кольцу» в пяти областях.

Работы, показанные на выставках «Мир современника-82» (Гродно), «Лидер-81» (Москва), «Лидер-82» (Тольятти), «60 пламенных лет» (Армавир), не принимаются.

Тематика выставки:
Труд на благо Родины.
Портрет современника.
Спорт.
Мир детства.
Пейзаж.
Свободная тема.

Три фотоклуба-победителя и авторы лучших работ награждаются дипломами оргкомитета и памятными призами, участники получат каталог выставки.

Работы принимаются до 1 октября 1983 года по адресу: 398050, Липецк, Главпочтамт, а/я 26, с пометкой: «На межклубную выставку».

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Отвечаем читателям

Многие читатели журнала в своих письмах спрашивают: какие книги по фотографии выйдут в 1983 году?

Издательством «Искусство» в серии «Массовая фотографическая библиотека» запланирован выпуск следующих книг по фототехнике: Слуцкий А. «Электростатическая фотография», Клаусс Г., Майзель Г. «Практика применения светофильтров в фотографии», Чудновский И. «Фотография. Рассказ для начинающих». В издательстве «Легкая и пищевая промышленность» готовится к выпуску учебник для техникумов М. И. Закса и Э. Н. Полянской «Технология обработки фотоматериалов». В план выпуска литературы издательства «Планета» включены издания, посвященные искусству фотографии. Это — фотоальманах «Фото 81—82», фотоальбом «Валентин Мастюков», «Иллюстрированная история фотографии» П. Поллака.

Соратники репортеров

Окончание. Начало см. на стр. 6

Но создается парадоксальная ситуация: центральная газета предлагает любому желающему свою газетную площадь, а соискатели день ото дня все более робеют... Оказалось невообразимо трудно подбирать свежие любительские фотографии. В чем же дело?

Думается, что первопричина — в той атмосфере, которая окружает любителя в местных фотоклубах и редакциях печатных изданий. А ведь именно эти газеты, журналы могли бы соорганизовать фотолюбителей, направить их творчество в нужное русло. Примеров тому немало: побывайте хотя бы на одном заседании фотоклуба, созданного при областной газете «Кировская правда»... Здесь пришли к выводу, что профессиональный фоторепортер и любитель — не конкуренты, а добрые, необходимые, желанные друг для друга помощники.

К сожалению, подобных примеров не так уж много. И с горечью видишь: фотолюбитель не нужен газете, там без него — спокойнее, привычнее. Мало ли что он выдумает? На первую полосу, как заведено, нужен передовик с волевым поворотом головы... А любитель, видите ли, не желает снимать по правилам привычного «верного» кадра...

Ах, как нам, журналистам, бывает порой недосуг возиться с докучливым, иногда весьма строптивым (имеющим свое собственное мнение!) фотолюбителем! Мы более чем преуспели в его «отваживании», не давая себе труда всерьез задуматься о важности происходящего: фотолюбитель пришел в газету!

Сколько раз приходилось, сидя над кипой любительских снимков, с горечью отмечать полное несовпадение интересов людей, приславших в редакцию эти фотографии, и твоей газеты... Ведь по первому взгляду схема примитивно проста: смотри, что сегодня публикует газета, и делай примерно так... Но любитель упорно шлет в газету не то, не то... Значит, речь идет о серьезной, длительной работе с автором, бережном выращивании в его душе ростков любви к публицистике.

И порукой, что любителю это не менее необходимо, чем газете,— его настойчивые поиски контакта с редакцией. Видно, этому человеку с камерой уже тесны привычные любительские рамки, он выходит на новый, качественно более высокий виток фотографического поиска.

А их существует немало, самобытных, ярких, по-настоящему публицистических фотографий — снимков, рассказывающих о товарище по бригаде, репортажей о родном заводе, коллективе, об улице, на которой живешь, о соседях. В этом убеждаешься, знакомясь с клубными выставками, любительскими коллекциями. Богатейшая россыпь! Но ее не всегда суждено видеть читателям газет, журналов. Потому что журналисты не воспитали у фотолюбителя жгучей потребности нести в редакцию только что родившийся интересный кадр... Сегодня партия настоятельно требует от нас, работников прессы, неразрывного единения с самым главным автором — читателем. Сделать его верным, надежным соратником — одна из насущнейших наших задач.

Заметить свежий взгляд любителя на привычные, приглядевшиеся вещи, поддержать в оригинальных поисках, начинаниях, стать ему добрым, заинтересованным советчиком, единомышленником — в этом, без сомнения, высочайший долг профессионалов фотожурналистики.

В тесном союзе с любителем — один из залогов доходчивости для читателей каждого нашего материала, каждого номера газеты, журнала.

Пусть фотолюбитель своими работами чаще напоминает нам, профессионалам, о таких понятиях, как свежесть взгляда, самобытность, искренность; пусть сам он в полной мере осознает необходимость быть более заинтересованным в отображении социальных процессов, происходящих в нашей жизни.

Я твердо верю в завтрашний счастливый миг: на редакционный стол ляжет аккуратный пакет, в котором будет снимок любителя. Не ученическая копия с броского кадра известного фотомастера, а проникновенная, собственная правда, сердцем принятая...

Сергей Карташев
Архитектурные этюды

Повысившийся в последнее время интерес фотолюбителей к архитектурной съемке, а если говорить шире — к съемке предметного мира,— явление не случайное. Фотолюбитель теперь пристальнее вглядывается в окружающий мир.

Конечно, определяющим, главным в фотографии был и остается интерес к человеку, его труду и быту. Но время вносит коррективы в сложившиеся представления о функциях фотографических жанров.

Еще недавно отношение к архитектурной съемке было несколько прохладным, если не сказать равнодушным. Авторитеты отодвигали этот вид фотографии на обочину столбовой дороги фотоискусства. А сегодня выяснилось то, что вчера казалось просто невероятным: неживая природа может стать объектом фотографии злободневной, актуальной, а не только учебно-этюдной или предназначенной для служебного пользования.

Судя по всему, Сергея Карташева привлекало решение задач эстетического плана. Его архитектурные пейзажи изящны и графичны. Но упражнениями лишь в области композиции их не назовешь. Просматривается прежде всего трепетное, любовное отношение автора к тому, что он снимает. Карташев не просто запечатлевает, он призывает нас полюбить увиденное его «архитектурным» объективом. И значит, фотограф-любитель вносит свою скромную лепту в привлечение общественного мнения к бережному отношению к произведениям зодчества. Слово Сергею Карташеву.

Процесс создания серии «Архитектурные этюды» в той или иной степени характерен для большинства моих работ. Какого-либо предварительного замысла, осознанного стремления уложить снимки в определенный ряд у меня не было.

Меня всегда привлекает естественное совершенство формы, законченность, когда каким-то чутьем понимаешь, что перед тобою все уже сложилось и остается только запечатлеть. Намеренное вмешательство ломает порою что-то неуловимо тонкое, глубинное, неповторимое...

Материал к «Архитектурным этюдам» накапливался несколько лет, не связываясь воедино. Решение построить цикл пришло само по себе, внезапно. Оставалось только напечатать работы в окончательном виде, «набело», весь цикл сразу.

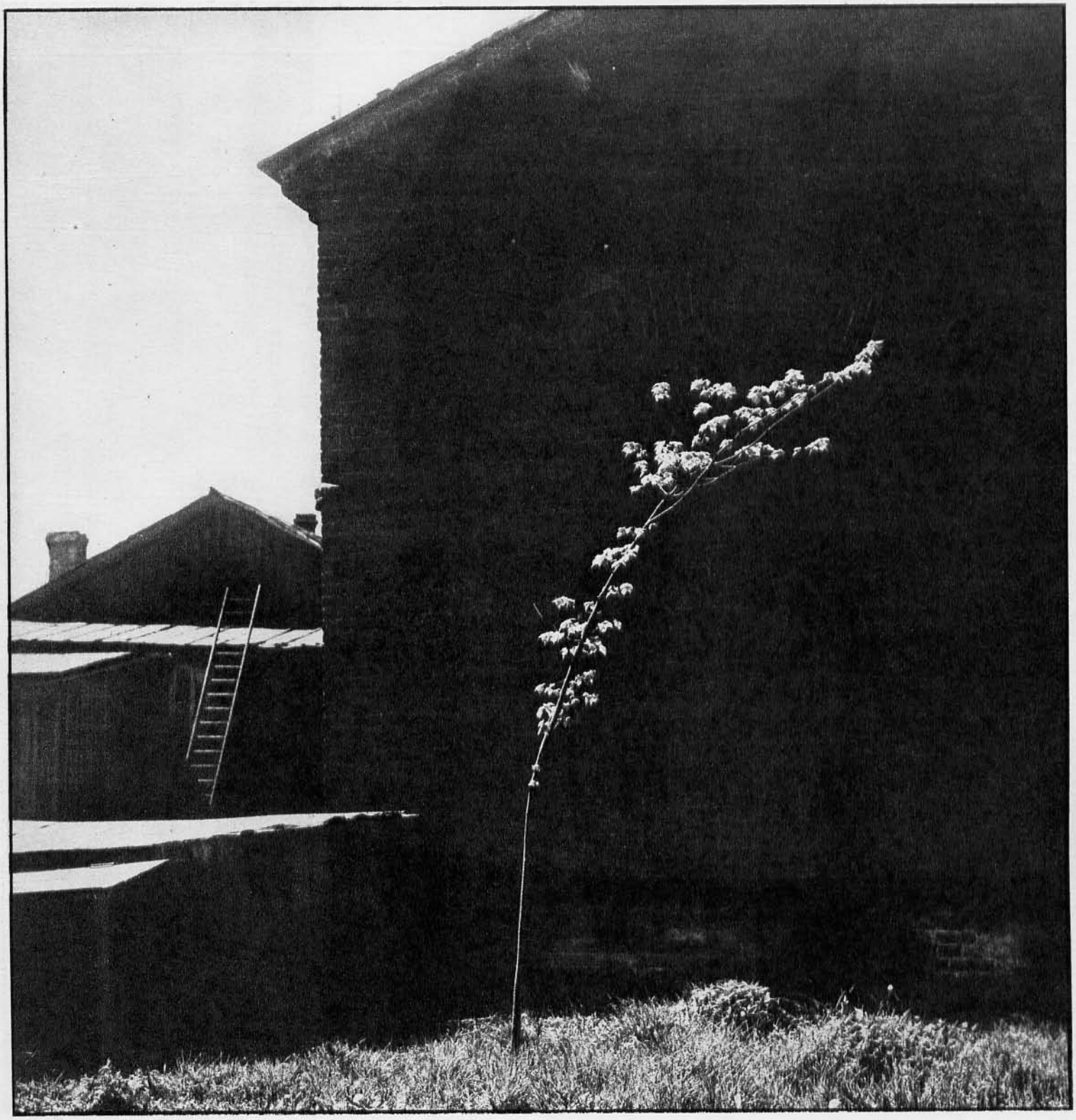
Печать, безусловно, является творческим процессом. Часто я его «выношу вперед», и представление о снимке как о законченном произведении отрабатывается до начала работы в лаборатории.

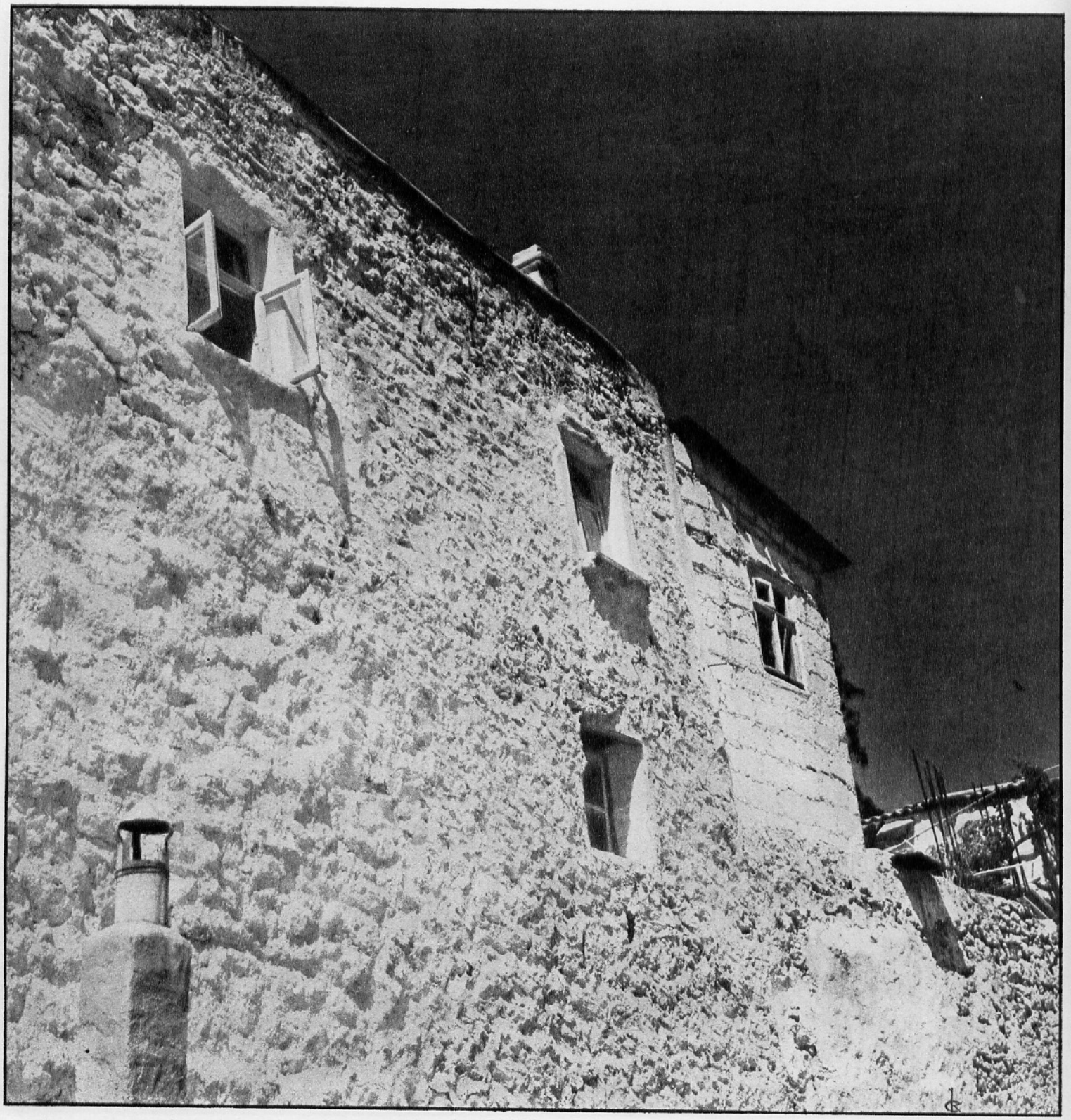
В «Архитектурных этюдах» достаточно большие тональные массы и тонкая нюансировка в деталях и фактуре. Большое количество деталей, подробностей, пестрота — главные препятствия на пути создания снимка. Изображение дробится, разрушается единство, и нет возможности сконцентрировать внимание на главном. Каждый по-своему решает эту проблему. Старые мастера сознательно применяли оптику с пониженной разрешающей способностью, использовали соответствующие способы печати типа бромойля, гуммиарабика; современные мастера запечатывают, вытравляют и т. д. В «Архитектурных этюдах» сделана попытка прийти к тому же результату исключительно с помощью оптики.

Я старался заранее предугадать, как будут восприняты снимки зрителем. Ведь известно, что с разных расстояний — от нескольких метров до нескольких сантиметров — снимки воспринимаются по-разному, поскольку меняется масштаб обзора фотографии. Хотелось вызвать у зрителя желание подходить, отходить, снова подходить, вглядываться в снимок...

Фотография, по-моему, должна не только фиксировать увиденное, вызывать соответствующие ассоциации, она должна еще жить своей внутренней жизнью, подчиняться своим собственным внутренним законам. Должна совершиться трансформация объекта действительности в объект съемки. Может быть, в этом самая большая трудность, во всяком случае, одна из главных.

СЕРГЕЙ КАРТАШЕВ ИЗ ЦИКЛА «АРХИТЕКТУ́РНЫЕ ЭТЮДЫ»





СЕРГЕЙ КАРТАШЕВ ИЗ ЦИКЛА «АРХИТЕКТУРНЫЕ ЭТЮДЫ»

Валерий Стигнеев **Аудитория — вся страна**

Член жюри фотоконкурса

Шла очередная передача популярной телевизионной рубрики «Объектив». На этот раз она целиком была посвящена фотоконкурсу «Наша Родина — СССР», который проводили Главная редакция народного творчества Центрального телевидения и журнал «Советское фото» в течение юбилейного года. Жюри конкурса собралось на последнее заседание, чтобы подвести итоги. В большой студии рядами лежали сотни снимков, и члены жюри обменивались короткими замечаниями и отбирали кадры для завершающего обсуждения. Отобранные снимки развешивались на стендах здесь же, в студии. Шел спор, высказывались разные точки зрения, порой разгоралась полемика. Но в конечном счете все решало прямое голосование. Пожалуй, гласность отбора стала одним из главных достоинств телевизионного фотоконкурса. Обычно жюри различных конкурсов и выставок работают, что называется, «за закрытыми дверьми», а здесь на глазах у зрителей оценивались работы, решались их судьбы. Все это привлекало чисто зрелищно, но имело и воспитательное значение — передача становилась фотошколой, где учили «читать» и понимать фотографию.

Нельзя не отметить роль редактора передачи «Объектив» Бориса Кронина, который многое сделал для того, чтобы фотографический телеконкурс был интересен и полезен для зрителя.

По мере поступления жюри отбирало лучшие работы из зрительской почты, и раз в месяц одна из «страничек» «Объектива» посвящалась подробному разбору и анализу поступивших на конкурсный смотр фотографий.

По условиям конкурса к участию приглашались все — и любители, и профессионалы. Почта была большой, снимки присылались самые разнообразные как по тематике, так и по уровню исполнения, и для того чтобы показать зрителям как можно больше работ, из них формировались подборки (на телевидении их называли «пятиминутками»), которые выпускались на экран в самые «телевизионные» часы, перед программой «Время».

Подводя итоги, жюри столкнулось с проблемой: хороших работ было гораздо больше, чем премий, и отметить всех достойных авторов не представлялось возможным. Однако — и в этом преимущество телеконкурса — уже сам факт показа снимка на всесоюзном экране, а тем более обсуждение его, становился своеобразной наградой для автора.

Конечно, в первую очередь отдавалось предпочтение работам, отвечающим главным темам современного фототворчества — теме труда, советскому образу жизни, красоте родной природы. Жюри в равной мере обращало внимание на их содержание, изобразительное решение и техническое исполнение.

Были традиционные трудности — с ними сталкивается любое жюри, которому всегда сложно выбрать одну работу, стопроцентно отвечающую всем требованиям творческого состязания. После горячих споров был определен снимок, получивший Главный приз фотоконкурса: «Морской волк» Юрия Луганского из владивостокского фотоклуба «Дельфин». В нем есть обобщенный образ труженика. Автор сумел в монументальной по характеру работе передать пафос труда, отразить противоборство человека и стихии. В диагонально построенной композиции фотограф акцентирует наше внимание не на индивидуальном характере, а на чертах типических. Достоинства этого снимка еще раз подтвердили, что истина — в золотой середине: яркая, острая форма должна соответствовать значительности содержания.

Остановимся еще на нескольких работах, обсуждавшихся членами жюри на итоговом заседании. Фотография И. Иванкина из Криворожского фотоклуба «Гвардейцы пятилетки» — тоже обобщение, но другого рода. Тут нет внешне эффектного построения, на снимке — рабочие парни, они просты и естественны, но посмотрите, какая от них исходит сила. Чувствуется, что именно эти люди — герои нашего времени.

Новизна решения производственной темы выразилась в соединении монументальности, даже плакатности изобразительного хода с живым жизненным содержанием.

Смысл фотографии председателя Ковровского фотоклуба В. Егорова «Память сердца» понятен без расшифровки: ветеран у Вечного огня — он весь в прошлом. Бывший воин держит скромный букет сирени, во всей его фигуре — предельная искренность. Здесь, как сказал поэт, «дышит почва и судьба».

По-иному решает ту же тему С. Шафран в снимке «Встреча однополчан». Два смысловых центра, два плана времени: историческое и сегодняшнее. Обнялись ветераны, а за ними — сегодняшний армейский командир. Возникает новая тема — перекличка прошлого и настоящего.

Еще недавно фотографы большей частью старались сфокусировать свое внимание на конкретной ситуации, раскрывающей характер человека. На конкурсе было много снимков, в которых тема и образ понимаются шире — как размышления о жизни. Выбирается и соответствующее пластическое решение, отчетливее начинает работать контекст, который складывается из всего многообразия деталей композиции.

Скажем, В. Корешков в снимке «Восемнадцатилетие» строит композицию так, что мы, зрители, как бы вместе с фотографом участвуем в торжестве, поздравляем девушку. Цветы — символ этого поздравления.

Многие авторы отказываются от прежних способов изображения труда, когда рабочий должен был непременно склониться над станком, как бы не замечая присутствия фотографа. Теперь понимание возможностей фотографии расширилось, она стала в большей мере аналитичной, исследование жизни идет более сложными способами, включающими и репортажный метод, и организацию жизненного материала, и повышенное внимание к пластике. Многие конкурсные снимки отвечали этим требованиям.

В. Михайлов в репортажной работе «Спасибо за школу» стремится подчеркнуть значительность зафиксированного момента сложной композицией, добиваясь того, чтобы содержание — благодарность детей поколению отцов — прочитывалось в самом широком понимании.

С. Сепетчан в «Народном празднике» находит особую систему повествования с помощью сложного пластического и ритмического построения. Жесты, орнаменты, детали одежды, выражения лиц — все это создает причудливую игру смысловых оттенков, мы как бы слышим праздничную мелодию, которую исполняет музыкант.

На примере работы С. Костромина «Конец недели» телезрители увидели, как чисто репортажная фиксация момента может соседствовать с оригинальным изобразительным подходом.

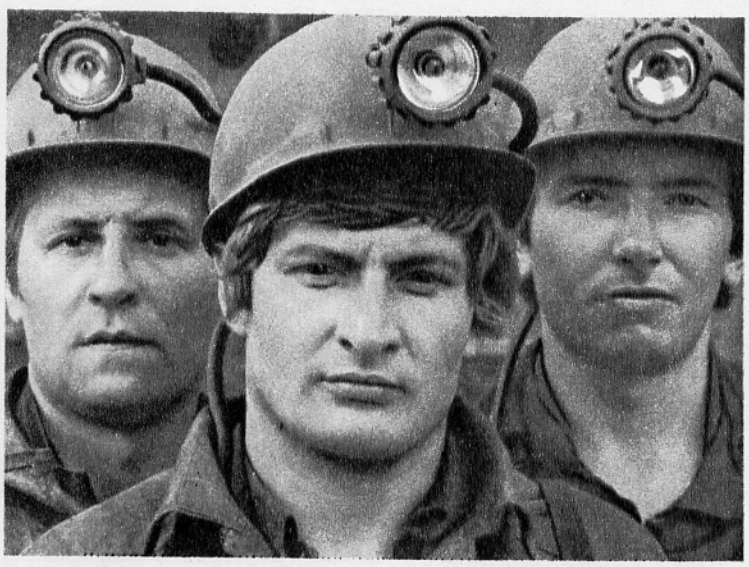
Демонстрация на телеэкране снимков, выполненных в различных форматах и кадрировках, ставила перед создателями передачи трудную задачу: как показывать конкурсные фотографии. Пропорции фотографического кадра редко совпадают с пропорциями «голубого экрана» (в особенности если снимки вертикального формата), начинается перекадрировка, которая нередко ведет к утрате художественных достоинств.

В некоторых случаях операторы злоупотребляли панорамированием, наездами, укрупнением деталей. А так как время показа одного снимка невелико, то зритель порой не успевал познакомиться с авторским произведением.

...Закончился конкурс, названы лучшие снимки, а поток зрительских писем в адрес передачи «Объектив» продолжает идти. Зрители просят подробнее проанализировать достоинства снимков, рассказать, какими путями авторы идут к цели. Телевизионный конкурс — полезное начинание, и надо надеяться, что оно будет продолжено.

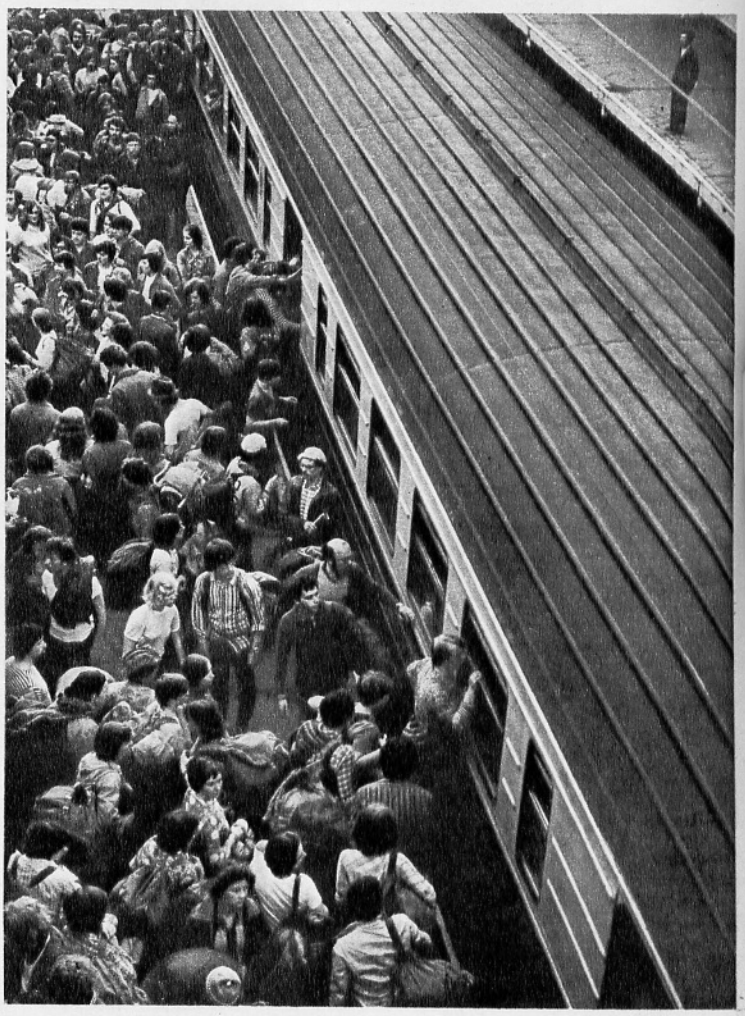
Ю. ЛУГАНСКИЙ (ВЛАДИВОСТОК) МОРСКОЙ ВОЛК

В. ЕГОРОВ (КОВРОВ) ПАМЯТЬ СЕРДЦА



И. ИВАНКИН (КРИВОЙ РОГ) ГВАРДЕЙЦЫ ПЯТИЛЕТКИ

Г. БИРКМАНИС (РИГА) СТАРЫЙ ГОРОД

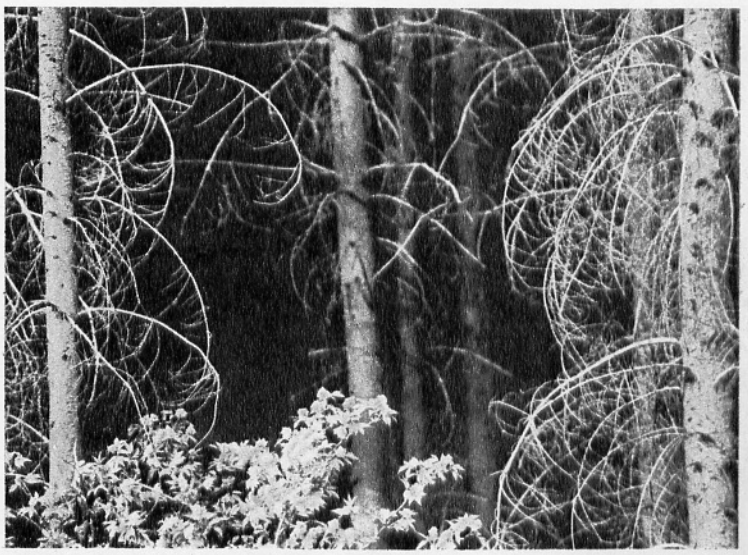


С. КОСТРОМИН (МОСКВА) КОНЕЦ НЕДЕЛИ

С. ШАФРАН (ДНЕПРОПЕТРОВСК) ВСТРЕЧА ОДНОПОЛЧАН

С. СЕПЕТЧАН (ЕРЕВАН) НАРОДНЫЙ ПРАЗДНИК

З. КОВАЛЬ (ЛЬВОВСКАЯ ОБЛ.) В РОДНОЙ КОЛХОЗ



П. ТИШКОВСКИЙ (МОГИЛЕВ) СУХОЙ ЛЕС

А. АКИС (РИГА) БАРАБАНЩИЦЫ

В. КОРЕШКОВ (ВИЛЬНЮС) ТКАЧИХА

«В объективе — Белорусская ССР». Под таким названием в Львовском историческом музее проходила фотовыставка, посвященная 60-летию образования СССР. Было показано около ста работ фотокорреспондентов Телеграфного агентства Белорусской ССР. Выставка, составленная из нескольких разделов, познакомила с развитием науки, культуры, спорта в республике. В экспозиции участвовали ведущие корреспонденты БелТА В. Витченко, В. Жданович, В. Межевич, Е. Козюля и другие.

Фотоклубы железнодорожников Ленинграда, Минска, Перми, Горького, Воронежа и других городов приняли участие в проходившем в Кишиневе фотоконкурсе «Люди стальных магистралей». 260 цветных и черно-белых работ экспонировались в кишиневском Дворце культуры железнодорожников.

С помощью телефонного канала можно передать изображение любого предмета на большое расстояние. Этот необычный эксперимент был произведен на аппаратуре, разработанной специалистами проблемной лаборатории Ленинградского электротехнического института связи имени профессора М. А. Бонч-Бруевича. Снимок передается на телеэкран одновременно с разговором. Аппаратура не требует специальной подготовки оператора, используется стандартное отечественное оборудование. Качество снимка, который передавался из Москвы во Владивосток и обратно, не уступало оригиналу.

В Центральном Доме работников искусств СССР была открыта выставка работ фотолюбителей из московского клуба «Новатор» — Г. Меттера и Э. Мусина. Представляя авторов, член правления «Новатора» А. Болдин рассказал об их творческом пути, пристрастиях. Г. Меттер наиболее удачно работает в жанре детского портрета и съемке спорта. Э. Мусина привлекает сельская тематика. От правления ЦДРИ выступил скульптор Л. Рабинс. Он поздравил авторов с интересной экспозицией и высказал пожелание продолжить творческие контакты.

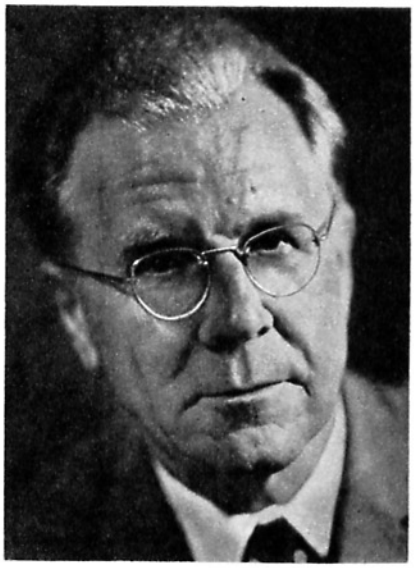
В честь 950-летия Курска в зале городской организации Союза художников была открыта выставка работ местных фотожурналистов и фотолюбителей. Снимки этой экспозиции рассказали о курской земле, о тех, кто трудится сегодня у станка и за рулем комбайна, в операционной и в научной лаборатории. Выставка продемонстрировала творческий рост участников городского фотоклуба, организованного при областном научно-методическом центре народного творчества и культпросветработы.

ПРОВОДИТ ЗАОЧНЫЙ НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

Регулярными стали фотоконкурсы, организуемые факультетом фотокиноискусства ЗНУИ Министерства культуры РСФСР. Участвовать в них могут учащиеся и выпускники факультета. На этот раз конкурс был посвящен знаменательной дате — 60-летию образования СССР. Свыше ста авторов из городов и сел нашей страны прислали более тысячи фоторабот. Число фотолюбителей, получивших специальные фотографические знания в университете, растет с каждым годом. Жюри конкурса единодушно отметило возросший технический уровень их снимков, позволяющий добиваться интересных изобразительных решений. Авторы пытаются исследовать социальную психологию, характер нашего современника, раскрывая их в производственных, бытовых и жанровых сюжетах.
Многие снимки посвящены теме охраны окружающей среды.
Члены жюри определили лучшие фотоработы.
Первыми премиями награждены Т. Гусева («И. Кожедуб»), П. Плешаков («Металлурги»), Н. Смилык («Материнский поцелуй»). Вторыми — А. Кузнецов («Бригада»), В. Семаков («Два поколения»), А. Черкасов («Строительство газопровода» и «На Бакинском сталелитейном заводе»).
Третьи премии получили П. Мусин, В. Репкин, С. Сапегин. Специальным призом награжден Н. Черняев за серию фоторабот «Победившие войну».

Г. ЗАБОТКИН,
заведующий факультетом фотокиноискусства ЗНУИ

Памяти С. А. Морозова



Советская творческая фотография, фотографическая общественность понесли тяжелую утрату. На 78-м году жизни скоропостижно скончался видный историк и теоретик фотоискусства, член редколлегии журнала «Советское фото» и бюро президиума Всесоюзного творческого фотообъединения Союза журналистов СССР, заслуженный работник культуры РСФСР Сергей Александрович Морозов.
С. А. Морозов за многие годы плодотворной работы в области истории и теории творческой фотографии заслужил признание фотомастеров, фотолюбителей, искусствоведов и фотокритиков. Его книги «Русская художественная фотография», «Советская художественная фотография», «Искусство видеть. Из истории фотографии стран мира», «Фотография среди искусств» и другие получили признание широкой читательской аудитории в нашей стране и за рубежом.
С. А. Морозов был активным пропагандистом репортажно-жанровой фотографии с публицистическим и психологическим содержанием. Именно в ней он видел «первейшее историческое назначение».
«Документальная фотография приобретает в наше время все большую ценность и многомерность эпического искусства» — это слова из последней работы С. А. Морозова «Творческая фотография. Очерки истории 1839—1983», подготовленной к выпуску издательством «Планета».
Сергей Александрович Морозов начинал свою творческую биографию как филолог. Участвовал в дискуссиях о природе журналистских жанров, увлекался теорией стихосложения. Занятия журналистикой, поэзией, музыкой всегда помогали ему и в серьезной исследовательской работе над произведениями, посвященными фотоискусству.
В 30-е годы С. А. Морозов работал бильдредактором в «Союзфото» — предшественнике Фотохроники ТАСС, преподавал основы фотожурналистики. В послевоенное время много внимания уделял исследованию фотографии как вида искусства и средства визуальной информации.
С 1952 по 1982 годы С. А. Морозов написал около двадцати книг, посвященных пропаганде самых разных отраслей фотографических знаний. Среди них, кроме уже перечисленных,— «Первые русские фотографы-художники», «Русские путешественники-фотографы», «Фотография в науке», «Фотоглаз ученого», «Человек увидел все» и другие.
С. А. Морозов вел большую общественную работу. До последнего дня выступал с лекциями во Всесоюзном обществе «Знание», в Институте журналистского мастерства Московского отделения Союза журналистов СССР, в Заочном народном университете искусств, на теоретических симпозиумах и семинарах, участвовал в передачах о фотоискусстве по Центральному телевидению.
Творчески работающие фотожурналисты и фотолюбители, теоретики фотоискусства всегда ощущали его доброе внимание, заботу, дружеское участие, всегда могли рассчитывать на его помощь.
С. А. Морозов постоянно работал над обобщением опыта советского и мирового фотоискусства, и его имя олицетворяет собой высшие достижения в отечественной теории фотоискусства и фотокритики, оно вошло в историю советской и мировой фотографии.
Память о Сергее Александровиче Морозове навсегда останется в сердцах всех, кто любит и ценит фотоискусство, кто умножает творческим трудом славу советской фотографии.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»,

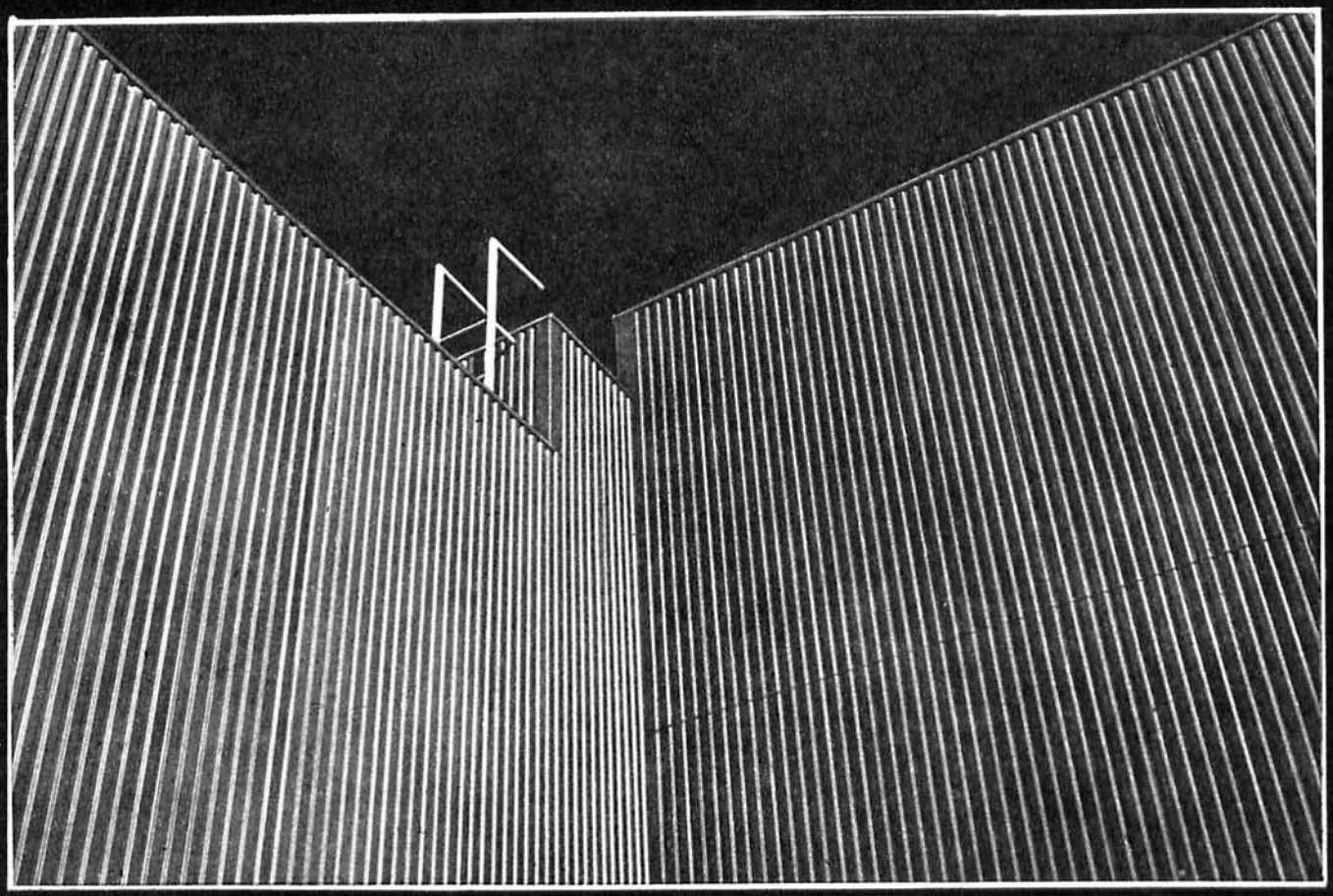
ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ФОТООБЪЕДИНЕНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

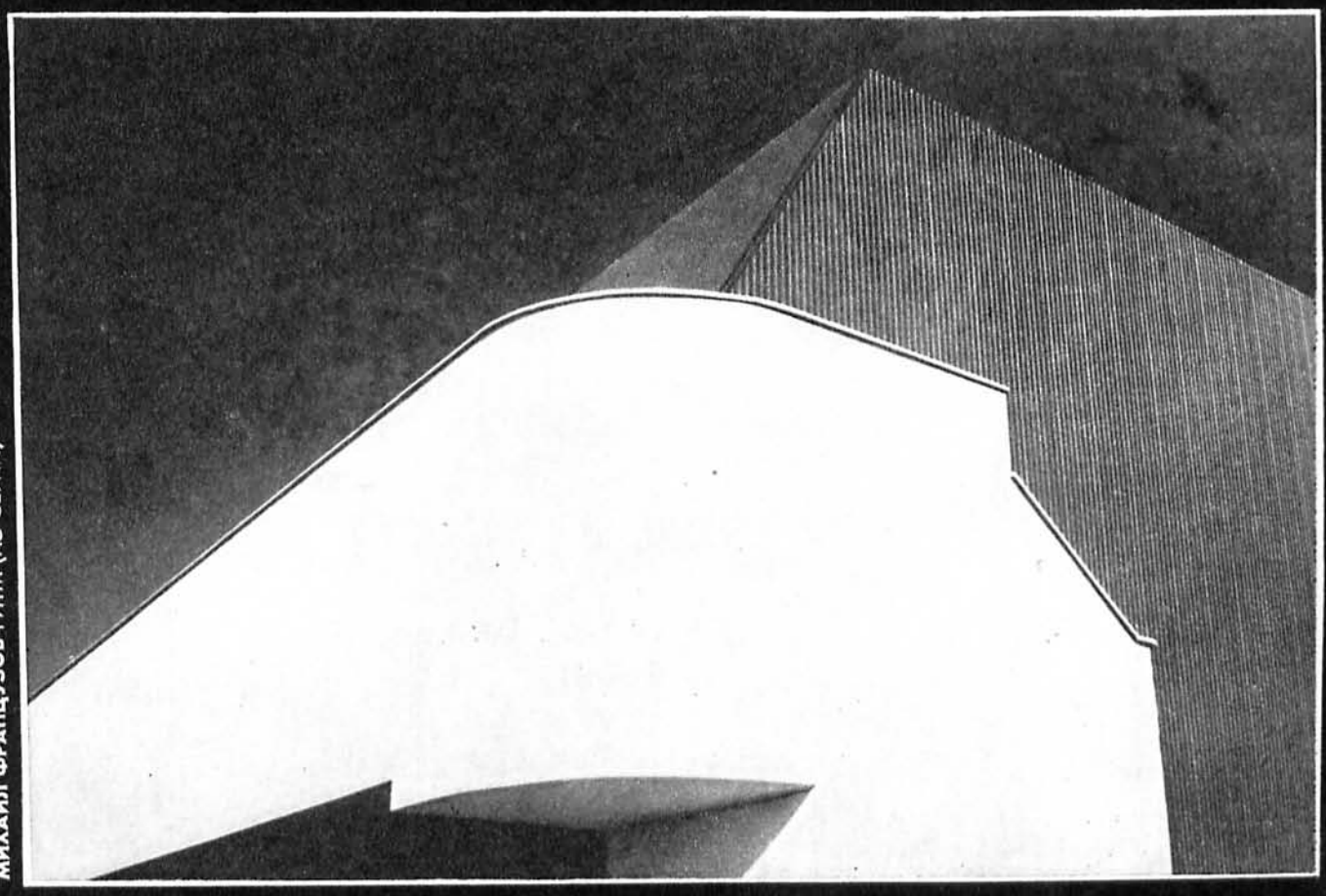
«Предметный мир»

СТЕФАН БАНАХ ОДУВАНЧИКИ

СТЕФАН БАНАХ ДЕКОР

«Предметный мир»





МИХАИЛ ФРАНЦУЗОВ РИТМ (ИЗ СЕРИИ)

Из читательских конвертов...

В. БЕЛТОВ (ТУЛА)
ОБЫКНОВЕННЫЙ ХОД

Здравствуйте, редакция! Посылаю в «возродившуюся» рубрику несколько фотографий. Очень приятно делиться фотомоментами с братьями по любительству, тем более, что по-настоящему оценить сложность момента нажатия на кнопку фотоаппарата может, пожалуй, только сведущий...

В. Белтов,
член фотоклуба «Левша»,
Тула

Ред.: Судя по расположению фигур, шахматистка, еще не начав игры, оказалась в трудном дебютном положении. Но в отличие от соседки, она настроена довольно оптимистично. Опять, как и в предыдущем случае (вратарь и фотограф), момент сопереживания...

Уважаемые товарищи! Я слышал, что редакция сдает журнал в печать за несколько месяцев. Если так, то мои зимние снимки опоздали (конечно, в том случае, если они подошли бы вам). Поэтому посылаю снимок с запасом на несколько месяцев (опять-таки, если он вам нужен). Лично мне он так понравился, что я не выдержал и мысленно уже опубликовал его, но только для себя. Извините за нескромность, но снимок так вписался в обложку журнала, что я не выдержал и посылаю вам его. Поймите меня правильно, я не рассчитываю на титульную обложку, но где-то в журнале хотелось бы фотографию видеть. На том до свидания!

В. Будзинский,
Киев

Ред.: Выполняем ваше пожелание. Публикуем снимок, правда, не на обложке, а, как вы пишете, «где-то». И знаете, нам понравилась ваша манера общения с редакцией. Во-первых, вы, в отличие от многих читателей, учитываете специфику журнала. Во-вторых, ваш этюдный снимок действительно неплох.

Снимки — «Ситуация» и «Улыбнитесь, снимаю...» принес в редакцию харьковчанин **Юрий Ворошилов.**

Ред.: Первый кадр комментировать нет необходимости: он говорит сам за себя. Ситуация не редкая, но редкостно умение фотографа (да простят нам затертую фразу) в нужный момент оказаться в нужной точке. Второй кадр мы публикуем как противоположный по содержанию снимку «Штрафной удар» («СФ», 1983, № 2). Как видите, фоторепортеры не всегда мешают спортсменам и даже готовы прийти им на помощь. Хотя, судя по названию, авторская трактовка несколько иная...

Ю. ВОРОШИЛОВ (ХАРЬКОВ)
СИТУАЦИЯ

«УЛЫБНИТЕСЬ, СНИМАЮ...»

В. БУДЗИНСКИЙ (КИЕВ)
ПТЕНЦЫ

«Кристалл» (УСТЬ-КАМЕНОГОРСК)

Так бывает нередко. Получает редакция клубную коллекцию фотографий, тематически весьма разнообразную: тут и спорт, и природа, и жанр, и репортаж. Просто глаза разбегаются. Начинается отбор снимков, которые можно было бы рекомендовать к публикации. Отобрано пять-шесть кадров. И выясняется, что все они принадлежат одному-двум авторам. А бывает и так: все лучшие работы разных авторов сделаны в одной манере или же в одной фотографической технике, или на одну тему. Такова и подборка снимков, которая опубликована на этих страницах. Если не знать, что осталось «за бортом», можно упрекнуть клуб за узость тематических поисков, за сознательное самообеднение.

Но не думаем, что «Кристалл» достоин упрека. Клуб работает упорно, настойчиво, с полной отдачей, с завидным энтузиазмом.

Вот строки из письма председателя коллектива Натальи Борзых (кстати, нечастый пример, когда во главе клуба стоит дипломированный журналист, выпускник МГУ): «Нынешний год, очевидно, будет для нас годом утверждения своего стиля. Он вырабатывается все пять лет существования клуба. В долгих спорах, на худсовете и на семинарах мы начинаем видеть себя «не только изнутри», но и со стороны, в сравнении с другими коллективами. Наш стиль — репортажность. Большинство членов клуба начинает сознавать, что надо снимать жизнь такою, какая она есть. Жизнь, полную вдохновения. Таким снимкам обеспечена долгая память. Красивые картинки, вереницы парусов и косяки чаек, пусть и великолепно исполненные, надолго не запомнятся, этим тоже надо заниматься, но главное — все-таки фотография репортажная».

Лидер клуба довольно ясно изложила творческую программу, несколько бескомпромиссную, но вполне определенную.

У фотоклуба — свое кредо. Одно это говорит о жизнеспособности творческого коллектива, его потенциальных возможностях. Хуже, когда позиция клу-

В. БЕКК ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ КАНИКУЛ

В. АГЕЕВ В НАДЕЖНОМ УКРЫТИИ

ба и принципы его работы никак не сформулированы, не продуманы, не выстраданы.

«Кристалл» — общественно боевая ячейка в самодеятельном фотоискусстве Казахстана. При клубе недавно открыты курсы для всех тех, кто желает овладеть основами светописи, ее техники. Занятия проводятся по специально разработанной программе. Первый набор — двенадцать человек — успешно прошел программу четырех месяцев, отснял зачетные темы. Шестеро из них пожелали вступить в фотоклуб. После собеседования совет клуба перевел их в кандидаты.

«Наш город Усть-Каменогорск, — пишет Н. Борзых, — небольшой и находится далеко от столицы. Вряд ли он сможет стать организатором каких-то крупных союзных выставок, конкурсов. Но в своем Восточном Казахстане такая работа нам под силу. Наш фотоклуб тесно сотрудничает с областным межсоюзным Домом самодеятельного творчества, с мастерскими художественного фонда. Мы взяли на себя оформление фотовитрин в городе, организацию выставки фоторепортажа к Дню печати. И это тоже нам по силам, поскольку в клубе выделилась группа профессиональных фотожурналистов: Владислав Павлунин из областной газеты «Рудный Алтай», Владимир Медведев, корреспондент Фотохроники ТАСС и автор этих строк».

За недостатком места мы не можем процитировать все письмо председателя клуба. Многое из написанного красноречиво говорит о здоровой творческой обстановке в клубе, о весьма широком круге интересов членов клуба, которых нередко волнуют самые глобальные проблемы современной фотографии, советской и зарубежной, профессиональной и любительской. Почему мы говорим об этом в конкурсной рубрике? Да потому, что кредо клуба, его лицо, его социальная активность — все это в совокупности дает все основания надеяться, что молодой участник нашего конкурса еще не раз проявит себя интересно и своеобразно.

ОТДЕЛ
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА

С. СМИРНОВ ДЕЛОВОЙ РАЗГОВОР

В. ВОЛОГОДСКИЙ БЛИЗНЕЦЫ НА ДЕЖУРСТВЕ

Н. БОРЗЫХ В СТРОЙОТРЯДЕ

«А еще был случай...»

И. ТУНКЕЛЬ В ПАРАДНОМ СТРОЮ

На двух моторах...

Задание было обычным — подготовить фоторепортаж к Дню Воздушного Флота СССР. Такой праздник отмечается каждый год и вроде бы все, что можно, на эту тему уже снято... Стали думать, как бы найти что-нибудь такое, чего еще не было.

Решили пойти в Институт гражданской авиации и узнать, что они разрабатывают для обеспечения безопасности полетов. Приходим с пишущим коллегой — Алексеем Голиковым, бывшим летчиком, к руководителям института, беседуем и узнаем, что делается действительно много, например испытываются на износ машины каждой серии — оказывается, за неделю можно задать им годовую нагрузку — интересно? Конечно, а вот как это снимешь...

И вдруг начальник института говорит: — Сейчас у нас идет эксперимент, на мой взгляд, фотогеничный, и главное — вы можете стать сами его участниками. Мы обрадовались, нас проводили к самолету Ил-18, познакомили с летчиками и инженером, мы поднялись по трапу в машину и увидели, что вся она загружена железом — ну, тут каждому понятно, что это имитация полной загрузки... Спрашиваю инженера — пока дверь открыта и трап не убран — что они собираются делать. — Да вот, говорит, выключим в полете один мотор и посмотрим, как себя поведет самолет...

Ну, думаю, не страшно — моторов все-таки четыре да и в кабине — специалисты... Полетели, набрали высоту, я опять спрашиваю — что сейчас будет? Инженер показывает на иллюминатор с правой стороны, и я вижу, как винт замедляет свое вращение и лопасти его замирают. Экипаж что-то исследует, измеряет, и когда инженер кончает записывать, интересуюсь: — Что, на посадку теперь пойдем? А он: — Да нет, сейчас еще один мотор остановим... — С другой стороны? — Зачем с другой, с другой тяга уравновесится... с этой же и выключим... Ну, думаю, они вполне сознательно устраивают совсем уж аварийную ситуацию. Вообще-то нас не имели права брать на такой эксперимент, но, видно, решили — раз мы журналисты, то нам профессия тоже все позволяет. Напарник мой, как я уже сказал, в прошлом летчик, воевал, ему, конечно, это семечки, а я человек сугубо штатский, в войну был связистом, у меня, сами понимаете, мысли всякие... Но опять подумал — летят же люди... Только решил дома ничего об этом не рассказывать.

Летим... Теперь вижу в иллюминаторе два неподвижных винта — восемь торчащих лопастей. Ну, они опять свои замеры сделали, я снял все это, показываю, что, мол, готово, и инженер говорит: — Сейчас пойдем на посадку. Удивляюсь, как же это пойдем, если моторы запускать в воздухе вообще запрещено — это я знал,— может искра какая-нибудь ненужная появится или еще чего...

Правда, снимки у меня, как говорится, в кармане, но их ведь надо еще и в редакцию привезти... Пошли на снижение. Я еще поснимал инженера, летчиков — интересные же люди, все время жизнью рискуют, молодцы все-таки... Так и сели на двух моторах с одной стороны — можно представить, какая была нужна при этом точность... Спрашиваю: — И много вы уже таких посадок сделали? — Да нет, — отвечают, — эта — пятая... Сейчас снова полетим, хотите еще разок? — Нет, говорю, теперь хочу снять такую посадку с земли, мне этот кадр очень нужен... Они улетели, а я вышел на полосу, стал их ждать. Дождался и такое увидел, что тут-то мне и стало страшно, — из под колес огонь, дым... — огромная нагрузка на одно шасси. Потом уж они мне рассказали, что такая ситуация самая что ни на есть аварийная — посадка на двух моторах при полной загрузке. Но ведь надо выявить возможности самолета, чтобы уметь из подобного положения выходить и знать, как именно...

Вот такая была у меня съемка с испугом замедленного действия.

Репортаж «из ракеты»

Тяга к необычному привела однажды нас к идее снять парад на Красной площади с непривычной точки, показать его как бы глазами самих участников парада.

Сделать это оказалось не просто, потребовалось разрешение высоких военных инстанций. Написали соответствующее письмо, объяснили свое желание и вскоре получили «добро» — нам предоставили возможность проехать через Красную площадь на одной из ракет, или, точнее сказать, в ракетовозе, ее транспортирующем.

Чтобы мы не выделялись среди воинов своим штатским видом, как было сказано, «не портили картину», нас одели в форму, и мы с тем же моим напарником Алексеем Голиковым стали на несколько часов «капитанами» ракетных войск.

В общем сидим мы в тягаче и движемся сначала по Ленинградскому проспекту, а потом по улице Горького в парадной колонне. У площади Маяковского — остановка. Выглянул в окошко и вижу — идет Виктор Темин — при всех регалиях и с аппаратурой. Ну, думаю, сейчас я его «обрадую»... Кричу: Темин, Темин!!! Он смотрит и никак не поймет, что это за капитан его зовет. Подошел поближе, узнал меня и обомлел... Говорит: — Слушай, как же так, это же должна была быть моя работа... Я руками развел — мол, ничем не могу помочь... Двинулись дальше. И вот, наконец, Красная площадь. Точка у меня была рассчитана заранее, и когда мы на нее вышли, я начал снимать. Но через стекло что за съемка... Вижу — не то, а ведь сколько усилий затрачено на подготовку... Времени на размышление, разумеется, никакого, и я принимаю отчаянное решение — открываю верхний люк, который в этой ситуации открывать, как вы понимаете, запрещено — думаю: была не была... Словом, высунулся в люк — мне показалось, что на меня в этот момент вся площадь смотрит — и сделал тот единственный кадр, который вы здесь видите. Все обошлось благополучно, никто на меня, видимо, внимания не обратил, если не считать моего коллеги — он снимал со Спасской башни и знал, что я еду во втором тягаче — ему тоже удалось сделать один-единственный кадр — как я, высунувшись из люка, делаю свой кадр.

И. ТУНКЕЛЬ

И. ТУНКЕЛЬ НА ДВУХ МОТОРАХ...

Продолжение. Начало см. «СФ», 1983, № 4.

Героини «в штатском»

Случай, о котором я хочу рассказать, произошел до войны. Время это было молодое, героическое, многое только начиналось — и покорение Северного полюса, и прорыв в стратосферу, и беспримерные рекордные полеты наших летчиков.
Я в ту пору тоже был молодым, только еще начал свой путь в фотожурналистике, работал в редакции «Иллюстрированной газеты». И вот вызывает меня как-то редактор: «Нужна фотография героического женского экипажа — Осипенко, Расковой и Ломако, но не забывайте, что после знаменитого полета их очень много снимали, и пресса широко все это освещала. Мы выходим позже, значит нам необходимо найти какой-то свой поворот темы...»

А. ГАРАНИН ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭКИПАЖ

Я говорю — надо подумать... А редактор, видно, решил меня подзадорить и то ли в шутку, то ли всерьез удивился: — Какой же вы репортер, если вам думать надо... Меня, конечно, заело, и я с ходу предложил: — Давайте покажем их как самых настоящих женщин — в модных платьях где-нибудь на живописном фоне, до сих пор их снимали только в летной форме, а это все-таки больше мужское одеяние...
Предложение мое понравилось, я тут же связался с летчицами и сразу наткнулся на непредвиденное препятствие — кроме формы, у них ничего «парадного» не было, не говоря уже о модных платьях, — время ведь было не только молодое, но и небогатое, страна жила трудно, и никто ничего лишнего себе позволить не мог. Тогда было решено их приодеть, что оказалось совсем не простым делом — нужны были не только деньги, но еще и специальное разрешение на получение платьев. На наше счастье удалось договориться, что деньги будут выделены, а платья и прочую «амуницию» предоставит ЦУМ. Мне дали машину, я поехал за летчицами, а потом мы все вместе отправились в ЦУМ, где долго и старательно подбирали и примеряли наряды — платья, туфли, шляпки. И это тоже было нелегко — девчата должны были чувствовать себя в новой одежде свободно и непринужденно, а они от штатского платья вообще отвыкли... Наконец экипировку благополучно завершили и собираемся уже уходить, как вдруг меня подзывает работник магазина и спрашивает: «А деньги»? У меня же, понятно, никаких денег нет — «Платит наркомат»... Товарищ уже начинает на меня смотреть, как на аферита, я бегу к телефону, звоню в редакцию, они обещают быстро выяснить и согласовать, а меня просят протянуть время, и пока они все утрясут, как-нибудь занять наших героинь. Те, понятно, ничего не подозревают... Я говорю Полине Осипенко: — Что-то мне ваше платье не очень нравится... И мы начинаем поиски нового варианта. А раз менять платье, значит менять и туфли, и соответственно шляпку — словом, время идет... К концу этого «модного шоу» пришел бухгалтер с деньгами, мы широким жестом расплатились, я посадил девушек в машину и мы покатили с шиком в Центральный парк культуры и отдыха, где я их снял на фоне речного простора Москвы-реки.
Фотография эта была напечатана на половину полосы и произвела настоящий фурор — знаменитые летчицы в модных платьях! Такими их никто еще не видел: героические летчицы еще и очень милые женщины.

А. ГАРАНИН

«На мормышку...»

Эта история произошла со мной в самом начале весны 1965 года. Воскресное приложение к «Известиям» — «Неделя» готовила свой первоапрельский номер. Я «отвечаю» за придуманный мной же шутливый фоторепортаж, который называется «Не может быть?!» Шесть сюжетов уже готовы (к примеру: «...Нравится ли вам ваш нос? Если нет, то большой выбор носов к весеннему сезону предлагает Институт врачебной косметики!»). Здесь же «сенсационное» сообщение о том, что русская медведица Филатка, получив недавно в Штутгарте международные права, возит теперь в цирк на мотоцикле по московским улицам своего хозяина-дрессировщика... Все сюжеты, конечно, подтверждаются документальными фотографиями, даже, например, такой — электронный робот-официант проходит практику в ресторане «Минск». Пусть читатель определит — что может быть, а чего не может быть никогда.
Но самой трудоемкой для «производства» оказалась «фотоинформация» о гигантской белуге, которая «в прошлое воскресенье была выловлена на Химкинском водохранилище на мормышку шофером московского таксопарка № 6 (фамилия, имя)». По специальному письму редакции администрация холодильника, находящегося на берегу водохранилища, где собирается цвет московских рыболовов, предварительно взвесив и «умыв» (чтобы не был виден иней) здоровенную, замороженную до —30 градусов рыбину, вручает ее мне «под расписку». И вот тяжеленная ноша, подцепленная под жабры моим же поясом, в сопровождении старичка-охранника, волочется, словно санки, по снегу на лед водохранилища. Я нахожу симпатичного «солидного» героя, объясняю задачу, и тот охотно, призвав на помощь ближайших соседей, взваливает себе на плечи «только что пойманную рыбку».
Я увлеченно снимаю эту сценку, и вдруг сначала слышу, а потом к своему ужасу вижу, как по гулкому и не очень прочному льду со всех концов водохранилища к нам мчатся сотни рыболовов: подивиться на «свежевыловленное» чудо. Кое у кого из них уже поблескивают в руках ножи, раздаются настойчивые предложения «поделиться уловом по-братски». Мгновенно смекнув, во что мне может обойтись этот «братский дележ», и сообразив, что не слишком прочный весенний лед навряд ли выдержит такую толпу, я истошно ору: «Лед трещит!!! Потонем, братцы!!!» и, захлестнув ременной петлей почему-то начавшую улыбаться белугу, бросаюсь кратчайшим путем к спасительному забору холодильника. Старичок-охранник прикрывает бегство «с хвоста»...
Самое удивительное, если не сказать смешное, что после опубликования репортажа «Неделя» получила множество писем от знатоков рыбной ловли — многие из них даже и не усомнились в том, что можно выловить на мормышку семидесятипятикилограммовую белугу...

Н. РАХМАНОВ

Н. РАХМАНОВ «НА МОРМЫШКУ...»

Из истории коллективизации

Старые снимки... В них молодость наших отцов, незабываемая, героическая история страны. Познакомьтесь с фотооткрытками, выпущенными в далекие 20—30-е годы на тему коллективизации.

Трудным был путь построения социализма в деревне. «Пока мы живем в мелкокрестьянской стране, для капитализма в России есть более прочная экономическая база, чем для коммунизма», — писал В. И. Ленин. Еще в 1918 году он ввел закон о содействии государственных органов образованию коллективных хозяйств. Партия и правительство сделали все возможное, чтобы помочь бедноте в ее борьбе с кулаками, нищетой, невежеством. На селе стали создаваться комбеды. Тысячи посланных туда отрядов рабочих способствовали созданию сельхозкоммун. Состоявшийся в 1927 году XV съезд партии принял решение о всемерном развертывании коллективизации сельского хозяйства, о переходе в земледелии к крупному социалистическому производству, основанному на новой технике. Была поставлена задача наступления социализма по всему фронту.

В 1930 году коллективные хозяйства насчитывали уже 14 миллионов крестьянских дворов. На обобществленные поля вышли тракторы и другие машины. Деревня вступила на путь быстрого экономического и социального развития.

Осталось много реликвий этих бурных лет. В их числе несколько уникальных серий фотооткрыток, выпущенных центральными издательствами. О двух из них («Совхоз «Гигант» и «Колхозы и совхозы») — наш рассказ.

В 1928 году в Сальских степях Ростовской области был создан совхоз, который стал подлинной фабрикой зерна, самым крупным по тем временам механизированным хозяйством. Его снимали М. Альперт, А. Шишкин, А. Петрокас, И. Милованов. Фотоочерки о «Гиганте» печатались в журналах «Огонек», «Наши достижения», в «Крестьянской газете». Но особый интерес представляет серия открыток, выпущенная «Изогизом». Она очень подробно знакомила с жизнью и бытом гиган-

ТАКИМ БЫЛО НАЧАЛО «ГИГАНТА»

ПАХОТА В КОЛХОЗЕ «ИНТЕРНАЦИОНАЛ», МИНЕРАЛОВОДСКИЙ РАЙОН

ТРАКТОРИСТКА С УЧЕНИЦЕЙ. ФОТО В. САВЕЛЬЕВА

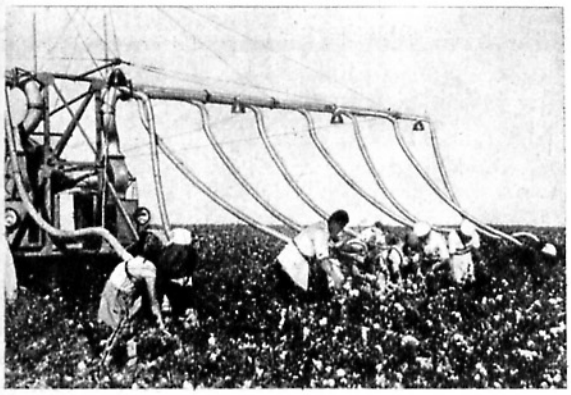
УХОД ЗА МОЛОДЫМ САДОМ. ФОТО М. КАЦЕНКО

ПИЛКА ДРОВ ТРАКТОРОМ. ФОТО В. САВЕЛЬЕВА

ЛИКВИДАЦИЯ НЕГРАМОТНОСТИ. ФОТО М. КАЦЕНКО

ПЕРЕДВИЖНОЙ ЛАРЕК РАБКООПА В СОВХОЗЕ «ГИГАНТ»

СБОР УРОЖАЯ В ТУРКМЕНИИ



ХЛОПКОВЫЙ СОВХОЗ В КАЗАХСТАНЕ

СБОРКА КОМБАЙНА В СОВХОЗЕ «ГИГАНТ»

В МОЛОЧНОМ СОВХОЗЕ БЕЛОРУССИИ

РЕМОНТ ЖАТКИ В МТС

КАЗАХ-ТРАКТОРИСТ. СОВХОЗ «ПАХТА-АРАЛ»

ПИОНЕРКА СОБИРАЕТ КОКОНЫ ШЕЛКОПРЯДА

МОЛОТЬБА. КОЛХОЗ им. ИЛЬИЧА. РЯЗАНСКАЯ ОБЛ.

ШЕЛКОВОДЫ ТУРКМЕНИСТАНА

товцев. На снимках «Союзфото» были показаны колесные и гусеничные тракторы с мощными плугами, сеялками, комбайны, сноповязалки, грузовые автомобили, гаражи, кузницы и ремонтные мастерские, изба-читальня на механическом ходу, передвижные ларьки рабкоопа «Коммунар», люди, управляющие новой техникой и отдыхающие за чтением и спортивными играми. Совхоз стал прообразом сельской индустрии будущих дней. Можно представить, сколь сильное впечатление произвел этот фотокомплект на читателей, если вспомнить, что в конце 20-х в стране было еще много единоличных хозяйств, сельская техника оставляла желать лучшего, об электричестве и радио в деревне только мечтали.

Еще более содержателен (свыше 150 снимков) комплект открыток под названием «Колхозы и совхозы». Это издание убеждало, что переход бедняцко-середняцких масс к сплошной коллективизации в начале 30-х годов означал глубочайший революционный переворот в деревне, переход от мелкого единоличного производства к крупному социалистическому. В снимках отражены первые успехи коллективного труда хлопкоробов Казахстана, сбор урожая в колхозах Туркмении, жизнь рыболовецких артелей северных районов страны, вдохновенный труд хлеборобов Украины, Поволжья, Сибири, животноводов Белоруссии. Большой интерес представляют снимки М. Каценко, рассказывающие о ростках новой культуры на селе, о ликвидации неграмотности среди населения, о праздниках урожая. Фотограф В. Савельев успешно работал в цвете. В зерносовхозе «Красный Перекоп» (Украина) он снял ряд выразительных портретов женщин-трактористок. Его цветная открытка «Трактористка с ученицей» пользовалась большой популярностью. Призывы «Девушки, на самолет!» и «Девушки, на трактор!» звучали тогда одинаково. И снимок звучал как символ, стал обобщенным образом комсомолок 30-х, освоивших одну из самых почетных, романтических профессий тех дней.

Обе серии очень точно передают дух времени — энтузиазм масс, коллективизм, духовную раскрепощенность, веру в прекрасное завтра. Эти снимки дороги поколению сегодняшнему. Они — часть нашей общей биографии.

Э. ФАЙНШТЕЙН

Поэт и фотография

К 90-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. В. МАЯКОВСКОГО

Литература, живопись, кино... Они всегда были в поле пристального внимания великого поэта. Думается, читателям небезынтересно узнать, что Владимир Владимирович следил и за развитием фотографии, высоко ценил ее коммуникативные, документально-публицистические свойства.

Еще в ранних статьях 1913 года отмечал он «возросшую роль кино и фото в общественной жизни». Этот процесс он объяснял «тенденцией искусства к демократизации». Маяковский был тесно связан с фотографией в своей практической деятельности. Известно, например, что в 1918 году поэт входил в киносекцию коллегии ИЗО Наркомпроса, где вплотную соприкасался с повседневной работой кинооператоров и фотографов. В апреле 1926 года был создан журнал «Советское фото». Владимир Владимирович счел необходимым посетить его редакцию. «Живо интересовался тематикой первых номеров. Не преминул критически отозваться о ряде фотографий, подготовленных для публикации»,— так записал в дневнике В. Микулин, тогдашний заведующий редакцией журнала.

В тезисах доклада «О быте» (1924 г.) Маяковский пометил: «Отвратительные снимки в журнале «Прожектор»: пьют чай, сладкие пирожки к празднику». Он не мог согласиться с мещанским представлением об отдыхе советских рабочих под сладкие пирожки, как умильно сообщала подпись к срежиссированной фотографии.

Поэта возмущала также приторная красивость ремесленных карточек бытовых фотоателье. Ему претили в них позерство, сусальность, фальшь. Этой теме он посвятил стихотворение «Фабриканты оптимистов». Вспомните описание витрины фотографии «Теремок» Г. Малькова и М. Толстикова в Саратове: «Приходит дама, пантера истая — такая она от угрей пятнистая. На снимке нету ж — слизала ретушь... Вот по пояс усатый кто-то. Красив — не пройдешь мимо! На левых грудях — ордена Доброфлота, на правых — Доброхима. На стуле, будто на коне кирасир, не то бухгалтер, не то кассир».

В. В. МАЯКОВСКИЙ. 1918 г.
ФОТО **Н. СВИЩОВА-ПАОЛЫ**

В. В. МАЯКОВСКИЙ В ГРУППЕ ДЕЯТЕЛЕЙ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ВСТРЕЧЕ С ЯПОНСКИМ ПИСАТЕЛЕМ ТАМИЗИ НАЙТО. 1924 г. (АВТОР НЕИЗВЕСТЕН)

Сторонник публицистического фоторепортажа, Маяковский призывал фотомастеров к поиску сюжетов, которые агитировали бы за новый быт, подтверждали величие дел социализма. В 1928 году состоялась первая Всесоюзная юбилейная фотовыставка, посвященная десятилетию Советской власти. Демонстрировались работы представителей двух основных направлений: сторонников публицистического фоторепортажа и приверженцев красивых, «под живопись», снимков. Посетивший тогда выставку Маяковский сказал: «И все-таки будущее за репортажем!» (из воспоминаний писателя С. Евгенова).

А вскоре в редактируемом им журнале «Новый леф» появилась рецензия на выставку. Она называлась «За объективность объектива» (заголовок придумал Маяковский). Автором этого обзора был начинающий искусствовед, ныне широко известный исследователь фотопублицистики, заслуженный работник культуры РСФСР Леонид Филиппович Волков-Ланнит.

Леониду Филипповичу — 80 лет. Но он по-прежнему много пишет о фотографии, полон ярких творческих замыслов. Недавно вышла его новая книга «Вижу Маяковского». В ней прокомментированы около двухсот снимков, на которых изображен поэт.

Факты, почерпнутые в собраниях сочинений, в стенограммах, дневниках, интересны. Но вдвойне интересно сегодня услышать живое слово современника Маяковского, пообщаться с человеком, который не только видел поэта, разговаривал с ним, но и работал под его руководством. Недавно мне довелось побывать в доме Л. Волкова-Ланнита на Большой Спасской улице в Москве, где и состоялась беседа с автором книги «Вижу Маяковского». Вот фрагменты беседы:

— Леонид Филиппович, читателям «СФ» интересно узнать, как, при каких обстоятельствах вы познакомились с Маяковским. Расскажите, пожалуйста, о «Новом лефе», об отношении поэта к фотографии и фотографам.

— С Владимиром Маяковским меня познакомил Алек-

сандр Родченко в 1928 году на выставке «Советская фотография за 10 лет». Владимир Владимирович внимательно перелистывал книгу отзывов посетителей. «Надо бы все это толково прокомментировать», — сказал он. Зашла речь о возможном авторе. Родченко рекомендовал меня. (К тому времени я уже опубликовал одну статью в «Новом лефе».) Маяковский не возражал. Советовал только не пренебрегать мнением массового зрителя. Я так и поступил. Написанное мною, Маяковский одобрил. А вскоре я был принят в штат журнала...

— Вот об этой поре, пожалуйста... Как вам работалось под началом Маяковского?

— Это был счастливый период в моей жизни. Жаль, что недолгий — журнал выходил лишь два года. Я активно участвовал во всех спорах о путях советской фотографии. Спорах горячих и острых. Мы были благодарны Маяковскому за то, что он охотно предоставлял страницы журнала для обсуждения фотографических проблем. Одну из книжек «Нового лефа» мы даже целиком посвятили фотографии. Она вышла под титром «Фотономер».

Когда Маяковский бывал за рубежом, он покупал фотографические издания, фотоальбомы и дарил их потом Родченко: заботился о фотообразовании оформителя журнала. Из поездки по Америке поэт привез огромную папку документальных кадров. Он опубликовал в «Огоньке» со своими пояснениями разоблачительный снимок «Разгон и арест в США борющихся за свои права демонстрантов».

Фотодокументы поэт активно использовал для иллюстрирования собственных произведений. Например, стихотворение «Барышня и Вульворт» он опубликовал в журнале «Экран» в сопровождении двух снимков. В «Огоньке» напечатал стихотворение «Мексика» в сопровождении шести кадров. «Будущее за кино, будущее за фотопублицистикой» — эти слова я часто слышал от Маяковского. Писателям он настоятельно рекомендовал купить фотоаппараты и научиться снимать.

— С кем из фотографов общался поэт?

— Маяковский был лично знаком с многими фотомастерами и фотолюбителями, например с В. Буллой, А. Штеренбергом, Н. Петровым, А. Темериным, М. Поляновским. Прочная дружба связывала его с Александром Родченко. Об этом я рассказывал в своих книгах. Под прямым влиянием Маяковского живописец-конструктивист сменил этюдник на «лейку». Владимир Владимирович высоко ценил оригинальный творческий почерк фотохудожника, доверял ему оформление журнала и многих своих книг. По совету Маяковского Родченко первым у нас ввел в практику фотомонтаж.

Новатор стиха был за новаторство и в фотографии. Давая в 1928 году интервью ленинградскому журналу «Жизнь искусства» об организации Рефа (Революционного фронта искусств), Маяковский так уточнял свое отношение к репортажу: «Нащелкивание «Кодаком» впустую — это еще не лефовство». Он требовал «исторической правды» и «добросовестности газетчика». «Собирайте историю!» — призывал он документалистов.

— Леонид Филиппович, ваша книга «Вижу Маяковского» пользуется успехом у любителей и поэзии, и фотографии. Она действительно как бы помогает каждому увидеть его собственными глазами. А призыв поэта «Собирайте историю!» всколыхнул коллекционеров, вселил в них надежду: все ищут неизвестные портреты Маяковского. Не появились ли у вас за последнее время какие-нибудь новые изображения поэта?

— Не лукавьте... Я знаю, что «Советское фото» преуспело в этом деле. Лучше скажите, что разыскали?

— Нашли... портрет Маяковского работы Н. Свищова-Паолы.

— Тот самый?! Что в 1937 году висел на Всесоюзной выставке в Музее изобразительных искусств и кем-то был похищен?!!

— Тот самый!

— А я ведь помню, как Свищов плакал об этой утрате: еще бы — единственный отпечаток, а негатив разбит... Рок какой-то! Значит, встреча через 46 лет... Где же нашли, если не секрет?

— Отпечаток совершенно случайно обнаружен сотрудником нашего журнала Е. Федоровским в запаснике Театрального музея имени А. А. Бахрушина. Как снимок попал в музей — пока загадка. Вот копия с него вам в подарок.

— Спасибо. Теперь моя оче-

редь. Взгляните на эту группу. В книге о Маяковском воспроизведен вариант данного сюжета. Этот снимок выгодно отличается от опубликованного мною варианта и композицией, и числом персонажей (здесь их больше), да и техникой исполнения. Подарил мне его собиратель уникальных фотографий, журналист А. Назаренко.

— Не могли бы вы поподробнее рассказать о находке?

— Самое трудное — атрибуция снимка. Нет в живых Абрама Петровича Штеренберга, многократно запечатлевшего поэта. Он помог бы уточнить авторство. Но одно известно точно — группа снята 11 мая 1924 года во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей по случаю приема японского писателя Тамизи Найто. Владимир Владимирович входил в делегацию деятелей советской культуры. На снимке слева направо: Тамизи Найто, Б. Пастернак, С. Эйзенштейн, В. Третьякова (жена писателя С. Третьякова), Л. Брик, В. Маяковский, представитель Наркоминдела А. Вознесенский и рядом с ним переводчик, работавший с японским писателем.

Известно, что поэт подарил тогда гостю книгу с надписью: «Тамизи Найто — Маяковский Владимир в залог нашей дружбы с японской культурой. Москва, 11/V-24 г.»

Культурная связь с Японией тогда только налаживалась. Накануне Маяковский получил от Общества русско-японской взаимопомощи «Ничиро-Сообукай» письмо с предложением вступить в его члены. В плане кругосветного путешествия, который Маяковский набросал для себя в октябре 1924 года, читаем: Москва — Париж — Атлантический океан — Америка — Тихий океан — Япония — Москва.

Не случайно, видимо, родились и такие строчки:

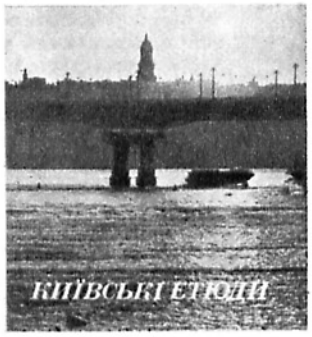
«Я
в долгу
перед Бродвейской
лампионией,
перед вами,
багдадские небеса,
перед Красной Армией,
перед вишнями Японии —
перед всем,
про что
не успел написать».

— От лица многочисленных читателей «СФ» спасибо за беседу, Леонид Филиппович, за интересные комментарии. Разрешите пожелать вам доброго здоровья и новых творческих успехов.

Материал подготовил
А. ФОМИН

ФОТОБИБЛИОТЕКА

Поэма о городе над Днепром



В семидесятые годы журнал «СФ» сообщил о выходе экспериментальной работы Николая Рахманова — альбома цветных фотографий «Московские зори».

В рецензии отмечалось, что автор нашел оригинальную форму, на редкость умело соединил публицистику с поэзией, его Москва многолика, многообразна и в то же время едина, неповторима. Книга была сюжетно выдержана и очень лирична.

И вот мы с удовлетворением отмечаем очередную удачу в этом жанре. На книжные прилавки магазинов лег альбом цветных фотографий «Киевские этюды» *. Это тоже фотопоэма, лирическое повествование о своеобразной красоте древнего и вечно молодого города нашей страны.

Тонким мастером киевского пейзажа показал себя Тарас Шабловский. Он изобретателен на съемках. Как и Рахманов, ищет непривычные точки и неожиданные ракурсы. Фотограф умеет в обыденном подметить удивительное. Богата оттенками его цветовая палитра.

Книгу открывает фотография-символ — «Радуга над Днепром» и завершает снимок «Снова в город приходит весна». В альбоме тут и там вспыхивают бело-розовые свечи каштанов, радужными красками переливаются цветочные ковры, мелькают голубые, пурпурные, золотистые, бирюзовые страницы. Прекрасны виды «Киевской Венеции» — Белокаменной Русановки, окруженной каналами. Поэтична серия «Гранит и розы». Красные гвоздики — память о поднявших знамя восстания над героическим «Арсеналом»... А рядом шумят современные магистрали, ласкают глаз улицы-аллеи, улицы-сады. Могуч, необъятен многокрасочный Крещатик, новое удивительно гармонирует со старым. Выразительны жанровые сценки, запечатленные автором в разных уголках города.

Автор предисловия к альбому Ю. Асеев не случайно говорит об особом «чувстве города», свойственном Т. Шабловскому. Он знает Киев, тонко его чувствует, а поэтому умеет тронуть душу зрителя неожиданной деталью, метким сравнением.

Фотографии объединены в небольшие главки. Каждую открывают стихи известных украинских поэтов А. Малышко, В. Сосюры, М. Рыльского и других. Альбом, изданный на украинском, русском и английском языках, — прекрасный подарок туристам.

А. ИВАНОВ

* Киевские этюды. Фотоальбом (автор снимков Т. Шабловский, автор текста Ю. Асеев, составитель Б. Школьников, художник В. Бродский).— Киев: Мистецтво, 1982.

Книга для начинающих

Фотографическая литература, столь дефицитная в наши дни, пополнилась новой книгой * для тех, кто делает свои первые шаги в фотографии. Книга состоит из восьми глав, в которых любитель найдет ответы на многочисленные вопросы, возникающие в период его становления как фотографа. Главы расположены в традиционной последовательности: камера — фотопленка — фотобумага — химикалии; фотосъемка — негативный — позитивный процессы.

В разделе «Фотоаппаратура» подробно изложены понятия об оптике и рассмотрены конструктивные узлы камер, приведены классификация и описание отечественных моделей.

В двух главах, посвященных фотоматериалам, читатель найдет не только характеристики пленок и бумаг, но и советы по их выбору, применению и хранению.

Обычно первые фотопленки любитель обрабатывает в покупных готовых составах. Но приходит время и начинается поиск «своего» проявителя. В этом поможет раздел, где приводятся основные реактивы, применяемые в фотографии, рассказывается об их назначении. В главе «Фотосъемка» даны характеристики источников освещения, осветительных приборов и рекомендации по фотографированию в студии и на пленэре.

Организация лаборатории — насущная проблема для начинающего фотолюбителя. Какие нужны принадлежности, как и где рационально разместить оборудование? На эти вопросы также даны ответы в книге.

В главах, посвященных негативному и позитивному процессам, подробно рассмотрены все этапы обработки пленки, рецептура составов, причины дефектов при печати и возможные методы их устранения.

Однако в книге имеется и ряд недостатков. Автор описывает некоторые камеры, уже снятые с производства, и ничего не говорит о новых 35-мм камерах. Не дает рекомендаций по устранению светорассеяния в камерах, хотя с этим фотолюбителям приходится сталкиваться буквально с первых шагов.

Не совсем понятно, зачем в книге для начинающих описывается профессиональная аппаратура — увеличитель «Беларусь» и глянцеватель «АПСО-5». Может быть, полезнее было бы рассказать читателю о том, как добиваться стабильности качества позитивов и негативов, о зональной системе в экспонометрии, о применении точечного источника света в увеличителе, об оптимальных режимах при использовании электроглянцевателя.

В схемах, иллюстрирующих расстановку осветительных приборов при съемке портрета, фотоизображения заменены штриховыми рисунками. Они грешат неточностями, затрудняют восприятие текста. А ведь учебная книга по фотографии должна иллюстрироваться снимками, в этом — ее немалое достоинство.

И все же хотим в заключение отметить — отдельные недостатки не умаляют полезности этого массового издания для начинающих.

В. АНЦЕВ

* Пальчевский В. В. Фотография. Курс для начинающих.— Минск: Полымя, 1982.

Импульсные газоразрядные лампы

В практике работы любителей и профессиональных фотографов порой возникает необходимость в конструировании различных осветительных приборов и нестандартных фотовспышек. Возможности фотовспышек по скорости зарядки, усилению мощности светового импульса во многом определяются техническими параметрами их главных элементов — импульсных газоразрядных ламп.

Это мощные источники света, спектральная характеристика которых близка к дневному свету. Лампы, применяемые в фотографии, представляют собой стеклянную или кварцевую трубку, заполненную инертным газом — ксеноном под давлением 0,1—1,0 атм, в торцы которой вварены электроды из молибдена или вольфрама. Для ее включения (поджига) существует третий электрод — поджигающий — в виде мастики, прозрачного слоя двуокиси олова или созданный намоткой никелевой проволоки на поверхность баллона. При подаче на электроды напряжения не ниже напряжения зажигания и высоковольтного поджигающего импульса между катодом и поджигающим электродом (или путем приложения к электродам напряжения, достаточного для пробоя газа в лампе) лампа зажигается.

Основными параметрами, характеризующими лампы, являются: напряжение зажигания — $U_{заж.}$, напряжение погасания — $U_{пог.}$, напряжения самопробоя — $U_{сам.}$, максимальная проводимая энергия — $E_{макс.}$ и сопротивление разрядного промежутка — R_L. Параметры основных типов ламп, используемых в любительских фотовспышках, приведены в таблице.

Знание параметров лампы необходимо, чтобы обеспечить ее длительную эксплуатацию и высокую надежность в работе. Напряжение на накопительном конденсаторе должно превышать напряжение зажигания лампы на 50—100 В, а подводимая энергия не должна быть выше паспортного значения для данного типа лампы.

Следует помнить, что превышение максимальной подводимой энергии в 2 раза сокращает срок службы лампы до 10 раз, а превышение в 4—5 раз может вызвать взрыв лампы. Типовая схема зажигания лампы в промышленных фотовспышках, например «ФИЛ-41», СЭФ-2 и т. п., хорошо известна всем фотолюбителям.

Форма лампы имеет большое значение и в значительной мере определяет ее мощностной параметр — ведущее число. В качестве примера можно привести две лампы-вспышки: «ФИЛ-41» с подковообразной лампой ИФК-120 и «ФИЛ-42» с прямой лампой — ХВ 84-80. При использовании одного и того же накопительного конденсатора 800 мкФ 300 В «ФИЛ-42» имеет ведущее число 24, а «ФИЛ-41» — только 16 (для пленки «Фото-65»), то есть количество света, падающего на объект съемки в пределах угла 30—40°, увеличивается вдвое за счет более точной установки лампы в рефлекторе и улучшения его работы.

Особо следует отметить, что все фотовспышки имеют разные ведущие числа для черно-белых и цветных материалов из-за влияния эффекта Шварцшильда: для черно-белых материалов ведущее число в 1,4 раза больше, чем для цветных. Поэтому при съемке на цветную пленку следует открывать диафрагму на одно деление больше, чем для черно-белой пленки. При съемке на цветные слайды нужно учитывать и тот факт, что цветовая температура газового разряда в ксеноне равна 6000° К, поэтому для устранения голубого оттенка получаемых слайдов следует применять желтый фильтр плотностью 15%. При этом диафрагму необходимо открывать на два деления в сравнении с черно-белой пленкой той же чувствительности.

На практике желательно иметь вспышку с несколькими значениями ведущего числа, чтобы легко варьировать количество света. В имеющихся моделях для этого использовано два способа регулировки ведущего числа: с применением различной емкости накопительного конденсатора («Луч-63», «Луч-70», «Луч-М») и с изменением угла светового потока («ФИЛ-100», «ФИЛ-102»), но оба они имеют недостатки. При первом изменяется длительность вспышки и соотношения ведущих чисел для черно-белой и цветной пленки вследствие различного влияния эффекта Шварцшильда (для цветных фотоматериалов влияние эффекта сильнее). Второй способ регулировки —

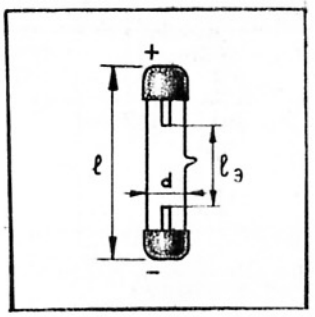


РИС. 1

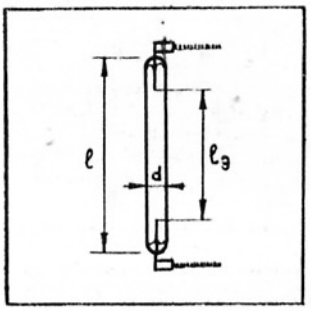


РИС. 2

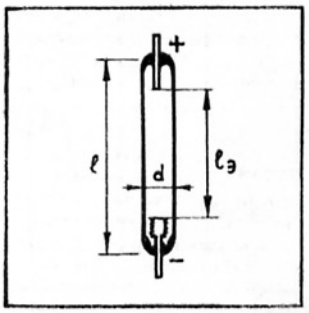


РИС. 3

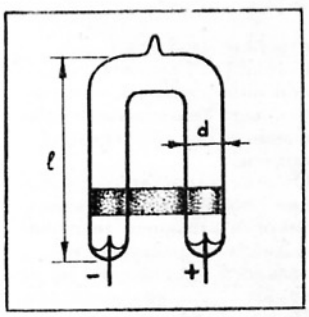


РИС. 4

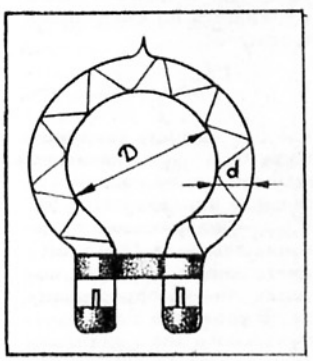


РИС. 5

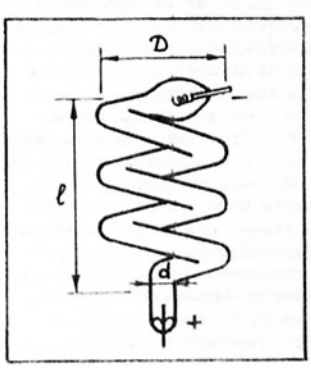


РИС. 6

ПАРАМЕТРЫ ИМПУЛЬСНЫХ ЛАМП

Тип лампы	$U_{заж.}$, В	$U_{пог.}$, В	$U_{сам.}$, В	$E_{макс.}$, Дж	R_L, Ом	Конструктивные размеры			№ рисунка
						l, мм	d, мм	D, мм	
ИФК-20	100	50	700	20	0,2	40	6,5	—	1
ИФК-20-3	300	80	700	20	0,4	40	3,5	—	2
ИФК-50	140	60	1000	50	0,3	45	6,5	—	1
ФП-0,03	180	70	800	40	0,3	—	—	—	
ФП-0,04	240	80	1000	40	0,3	—	—	—	
ХВ-84-80	140	70	800	50	0,4	45	5	—	3
ХВ-82-80	160	70	800	50	0,45	45	5	—	3
ИФК-120	180	70	1000	120	0,7	50	6	—	4
ИФБ-300*	600	90	1600	300	2,5	—	8	65	5
ИФК-500	400	120	3500	500	4,0	—	5	30	6

* Применяется для макросъемок. Промышленный образец лампы-вспышки — «Тор-2». Поджигающий электрод — никелевая проволока.

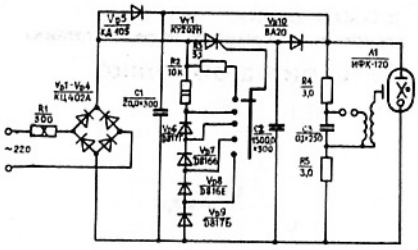


РИС. 7. СХЕМА ШИРОКОГО РЕГУЛИРОВАНИЯ ЭНЕРГИИ ВСПЫШКИ

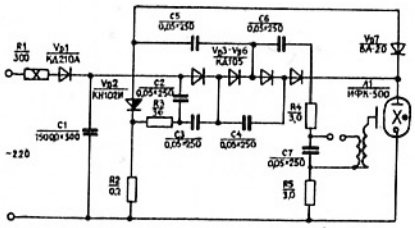


РИС. 8. СХЕМА ЗАПУСКА ВЫСОКОВОЛЬТНЫХ ЛАМП ОТ НАКОПИТЕЛЬНОЙ ЕМКОСТИ С НАПРЯЖЕНИЕМ ДО 300 В

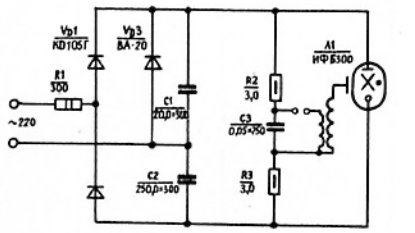


РИС. 9. СХЕМА ЗАПУСКА ЛАМПЫ ИФБ-300 ОТ СЕТИ

сужение угла светового потока (30°) при его высокой интенсивности — ограничивает возможности применения широкоугольной оптики.

От этих недостатков свободен способ регулирования энергии вспышки, заключающийся в изменении начального напряжения на накопительном конденсаторе. При этом энергия вспышки изменяется по следующей формуле:

$$E = C\frac{U^2_{нач.} - U^2_{пог.}}{2}, \text{ Дж},$$

где C — емкость конденсатора, Ф; $U_{нач.}$ — начальное напряжение на накопительном конденсаторе, В; $U_{пог.}$, — напряжение погасания лампы, В. При этом длительность вспышки, которая обычно определяется по уровню 0,3 от максимального значения мощности, остается примерно постоянной. Однако прямая регулировка напряжения на накопительной емкости позволяет регулировать энергию в пределах 100—30%. При более низких значениях напряжения лампа не зажигается. Избавиться от этого недостатка, а заодно и стабилизировать значение ведущего числа в случае значительных колебаний сетевого напряжения можно, включив лампу по схеме, приведенной на рис. 7.

В этом случае разряд начинается при напряжении порядка 300 В от конденсатора C1 малой емкости и продолжается от основного конденсатора C2, оба они «развязаны» силовым диодом ВА-20 (ДТТ-20-3), входящим в радиолюбительский комплект «Нива». Стабилизация энергии вспышки осуществляется параметрическим стабилизатором напряжения, выполненном на стабилитронах VD6 — VD9 и тиристоре VT1. По достижении на конденсаторе C1 напряжения, соответствующего требуемой энергии, тиристор запирается этим напряжением, и зарядка емкости прекращается. Для лампы ИФК-120 ряд начальных напряжений на конденсаторе, дающих изменение энергии в соотношении 1 : 2 : 4 : 8 : 16, составляет соответственно 95, 120, 158, 216 и 300 В, при этом ведущие числа меняются в соотношении 1 : 1,4 : 2 : 2,8 : 4. Подобный метод регулирования энергии вспышки удобен, когда имеется источник достаточного напряжения и обеспечивается прямой запуск лампы. На практике приходится также решать задачу запуска высоковольтной лампы от низковольтной накопительной емкости (пример — лампа ИФК-500 с напряжением зажигания 500—450 В, запускаемая от емкости типа К50-17, 1500 мкФ, заряженной до 300 В). При таком запуске длительность вспышки составляет примерно 1/100 с и значения ведущих чисел для чернобелой и цветной пленки уравниваются. Для решения этой задачи можно применить микромощный преобразователь напряжения на динисторе КН-102И с умножителем напряжения, создающим требуемую вольтодобавку. Схема запуска приведена на рис. 8. Развязка цепей силового напряжения, запуска и питания осуществляется диодом ВА-20. Схема вольтодобавки потребляет ток порядка 1 мА и не влияет заметно на саморазрядку накопительной емкости при ее отключении от источников питания или работе от преобразователя напряжения. Такая схема надежно запускает лампу ИФК-500, начиная с напряжения 150 В, и может обеспечить широкое регулирование энергии излучения лампы при соответствующем изменении напряжения на накопительном конденсаторе.

Подобный принцип позволяет запустить лампу ИФБ-300 от сети с использованием обычного накопительного конденсатора, хотя последняя имеет крайне ненадежный запуск и изменяющиеся параметры даже при непродолжительном хранении. Указанное в ТУ значение напряжения зажигания — не более 240 В — имеют около 10% ламп при сроке их хранения не более года с момента изготовления.

Схема, представленная на рис. 9, обеспечивает удовлетворительный запуск таких ламп. При этом лампа ИФБ-300 зажигается от начального напряжения 620 В, далее разряд продолжается от стандартного конденсатора, заряженного до 300 В. По такой схеме можно запустить почти 75% ламп, для остальных же требуется начальное напряжение 800—1000 В, что опасно в эксплуатации. Рассмотренные примеры говорят о разнообразии использования импульсных ламп как источников света с легко регулируемой энергией и постоянным спектральным составом излучения. Целесообразность их применения в фотографии не вызывает сомнений, поэтому необходима широкая разработка новых осветительных приборов различных конструкций.

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
кандидат химических наук

Литература:

Импульсные источники света. Под ред. И. С. Маршака.— М.: Энергия, 1978.
Шашин Ю. В. Электроника в фотографии.— М.: Энергия, 1974.
Elektronikbastelbuh fur Foto und Filmamateute. — Leipzig, 1981.

ФОТОТЕХНИКА

РЕДАКЦИЯ ПОЛУЧИЛА ОТВЕТ

Фотолюбитель С. Михалин из Кинешмы прислал в редакцию свои замечания по конструкции фотоувеличителя «УПА-613». Главный инженер предприятия-изготовителя В. М. Сидоров, которому мы переслали письмо, сообщил, что перемещение пленки на следующий кадр производится в увеличителе при поднятом конденсоре. Конструкция увеличителя позволяет поднимать конденсор над негативной рамкой на высоту до 10 мм. Поэтому пленку можно легко перемещать, не касаясь его линзы. Преимущество данной конструкции в том, что отсутствует прижимное стекло, на поверхности которого может скапливаться пыль. Подобная конструкция используется в фотоувеличителях таких известных зарубежных фирм, как, например, «Дурст» (Италия).

ФОТОТЕХНИКА

Для вашей лаборатории

РЕЦЕПТУРА «РИАП»

Читатель журнала С. Фомин из Калуги просит опубликовать рецептуру набора химикалий «РИАП» и режим обработки в нем цветной негативной пленки.

Набор предназначен для пленок ЦНЛ-32, ЦНД-32, ЦНД-65 и ДС-4.

Состав его следующий.

Цветной проявляющий раствор

Ампула № 1
Трилон Б . . . . 0,7 г
Натрий сернистокислый безв. . . . . 0,7 г
п-Аминодиэтиланилинсульфат . . . 0,81 г
Гидроксиламин сернокислый . . . . 0,42 г
Калий бромистый . 0,7 г

Две ампулы № 2
Калий углекислый (поташ) . . . . . 21 г
Вода до объема 350 мл

Допроявляющий раствор

Ампула № 3
Метабисульфит натрия . . . . . 1,4 г
Вода до объема 700 мл

Фиксирующий раствор

Пакет 4
Тиосульфат натрия . 70 г

Ампула № 5
Натрий сернистокислый безв. . . . . 1,75 г
Метабисульфит натрия . . . . . 0,7 г
Вода до объема 350 мл

Отбеливающий раствор

Четыре ампулы № 6
Калий железосинеродистый . . . . . 10,5 г
Калий бромистый . 5,25 г
Калий фосфорнокислый однозамещенный . 5,95 г
Вода . . . до 350 мл

РЕЖИМ ОБРАБОТКИ

Операция	Время, мин	Температура, °С
Проявление	5—8	20±0,3
Допроявление	5	20±0,3
Фиксирование	4—7	18±2
Промывка	10—12	11±3,0
Отбеливание	4	20±1,0
Промывка	5	11±3
Фиксирование	4	18±2
Промывка	15—25	11±3

НАБОР «ЦОК-2-2»

Завод «РИАП» выпускает набор химикалий «ЦОК-2-2», предназначенный для обработки цветных обращаемых кинофотопленок. По просьбе читателей публикуем рецептуру набора.

Черно-белый проявитель
(емкость 1) на 350 мл рабочего раствора:
Трилон Б . . . 0,35 г
Сульфит натрия безв. . . . . 10,5 г
Гидрохинон . . . 1,05 г
Фенидон . . . 0,074 г
Калий углекислый . 7 г
Калий бромистый . 0,53 г
Калий роданистый . 0,7 г
Вода дистиллированная . . . . до 60 мл

Останавливающий раствор
(емкость 2) на 700 мл рабочего раствора:
Кислота уксусная ледяная . . . . . 4,2 мл
или
Натрий сернокислый кислый . . . 0,14 г
Вода дистиллированная . . . . до 20 мл

Цветной проявитель
(емкость 3-А) на 350 мл рабочего раствора:
Сульфит натрия безв. . . . . 0,7 г
Т-СС . . . . . 1,05 г
Вода дистиллированная . . . . до 20 мл

Емкость 3-Б:
Трилон Б . . . 0,35 г
Калий углекислый . 14 г
Вода дистиллированная . . . . до 20 мл

Емкость 3-В:
Этилендиамин сернокислый . . . . 1,4 г
Вода дистиллированная . . . . до 20 мл

Отбеливающий раствор
(емкость 4) на 350 мл рабочего раствора:
Калий железосинеродистый . . . . 17,5 г
Калий бромистый . 5,25 г
Натрий уксуснокислый 3-водный . . . 3,5 г
Натрий сернокислый кислый . . . . 0,35 г
или
Уксусная кислота ледяная . . . . 1,05 мл
Вода дистиллированная . . . . до 60 мл

Фиксирующий раствор
(пакет 5) на 350 мл рабочего раствора:
Тиосульфат натрия . 56 г

Порядок приготовления растворов из комплекта набора и режимы обработки кинофотопленки указаны в инструкции, прилагаемой к каждому набору.

МИНИ-СОВЕТЫ

● Для поддержания постоянной температуры растворов в фотобачке при проявлении цветных фотопленок можно использовать емкость из термоизоляционного материала. Ее легко изготовить из куска пенопласта или переделать для этих целей упаковочную коробку из-под лабораторных реактивов. Внутренние перегородки такой коробки удаляют, вырезают по размеру бачка одно отверстие и утапливают бачок в пенопласт почти полностью. Коробка закрывается крышками. Одну из них заклеивают, предварительно поставив термометр для контроля температуры воды. Внутренние стенки коробки необходимо покрыть эпоксидным клеем.

● Для надежной защиты фотопленки от конденсата влаги при хранении в холодильнике существует простой способ. В полиэтиленовый пакет с пленкой следует положить несколько купленных в аптеке таблеток активированного угля.

● Где в лаборатории хранить хрупкий термометр? Прежде всего продумайте место его закрепления. Возьмите тонкий длинный гвоздь без шляпки, вбейте его на 15—20 мм, наденьте на него кусочек полиэтиленовой или резиновой трубочки и обогните его вокруг деревянной круглой оправки, равной по диаметру термометру. Получилось гнездо для термометра.
Для этих же целей можно подобрать две полиэтиленовые пробки. В одной из них прорежьте сквозное отверстие, а затем прибейте обе к выбранной вами плоскости.

● Прежде чем шариковой ручкой сделать надпись на пластмассовой рамке для диапозитивов, ее поверхность нужно зачистить мелкой наждачной бумагой.

● «Патронташи» для хранения кассет с заряженной фотопленкой широко применяются фотографами и шьются из самых различных материалов, в том числе и из искусственной кожи. Однако современные искусственные заменители оказывают вредное воздействие на цветные негативные и обращаемые фотопленки при длительном хранении в них. Поэтому шить «патронташи», а тем более кофры предпочтительнее из натуральных материалов.

● Тонкие листы гетинакса, текстолита или оргстекла используются не только при печати на «мокрой» неэкспонированной фотобумаге, но и для обработки отпечатков больших форматов. Применение тонких гибких листов рационально в тех случаях, когда в процессе проявления необходимо вести локальную доработку отдельных частей сюжета и предохранять фотобумагу (особенно матовую) от механических повреждений и заломов. Естественно, пластик погружается в кювету с прилипшей к нему фотобумагой.

● Лабораторная посуда требует чистки. Несколько простых рецептов помогут вам в этой работе.
Осадок в кюветах от проявителя удаляют концентрированным раствором красной кровяной соли и тиосульфата натрия. Раствор оставляют в кювете на полсуток.
Осадок закрепителя убирают раствором марганцовокислого калия.
Различные налеты на посуде снимаются раствором соляной кислоты.
Для удаления «упорных» осадков на стеклянной, фарфоровой посуде можно применить следующий состав:
Двухромовокислый калий . . . . 50 г
Серная кислота концентрированная . 10 г
Вода . . . . до 1 л
Помните, что кислоту необходимо вливать в воду тонкой струей по стенкам сосуда или по стеклянной палочке.

● Простейший сушильный шкаф для фотопленок можно соорудить из полиэтиленового мешка для хранения одежды.
Такие мешки выпускаются нескольких размеров, выбирать надо наибольший. Верхнюю панель из оргалита, возможно, придется сделать более жесткой. На боковых торцах вешалки из пластмассы собирают на втулках ряд дополнительных кронштейнов. Эти кронштейны могут быть собраны из вязальных спиц. Для сохранения формы в нижней части мешка устанавливают распорки. Впрочем, вариантов может быть множество и все зависит от тех материалов, которые имеются у вас под рукой.

Мини-советы прислали нам читатели: **Б. Лапин, Р. Лукацкий, В. Родионов** и другие. Редакция ждет дальнейших предложений в рубрику «Для вашей лаборатории».

Снимок на обложке

КОММЕНТИРУЕТ АВТОР

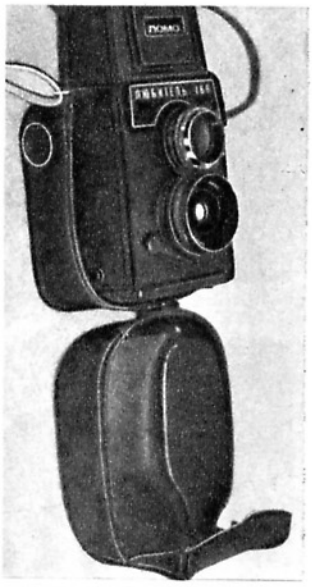
ФОТО 1.
ИСХОДНЫЙ КАДР

ФОТО 2.
ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ СНИМКА «ЛИДЕР»

Как был сделан снимок? Такой тривиальный вопрос нередко задают на фотовыставках любители. Аналогичный вопрос задали и мы Валерию Егорову с просьбой прокомментировать его фотографию «Лидер», помещенную на обложке журнала.
— Снимок,— рассказывает автор,— сделан на Чемпионате СССР по мотокроссу во Владимире. Камера «Практика L» со штатным 50-мм объективом была заряжена высокочувствительной пленкой 200 ед. ГОСТа. Однако в оригинальном кадре (фото 1) было много лишних деталей: второй гонщик, зрители, стартовые знаки... Композиционно снимок требовал доработки. Прежде всего я решил пожертвовать половиной кадра, чтобы локализовать композицию. Негатив напечатал на фототехнической пленке ФТ-11 размером 22×22 см. На полученном таким образом диапозитиве сделал необходимую ретушь. Затем диапозитив был закреплен на стекле и переснят на просвет при солнечном освещении камерой «Киев-6С» на черно-белую пленку. Печать как диапозитива, так и окончательного отпечатка (фото 2) велась на фотоувеличителе с точечным источником света.

КОНКУРС СФ 10 000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

УСЛОВИЯ КОНКУРСА СМ. «СФ», 1983, № 3.



Футляр для «Любителя»

Как сделать более удобным футляр фотокамеры «Любитель-166»? Нужно убрать замок-молнию, а заднюю сторону футляра разрезать полудугой глубиной до одного сантиметра. К задней стенке пришить кожаный язычок, на котором укрепить кнопку (см. фото).

К краям полученных половинок футляра пришить два замка-молнии длиной по 15 см так, чтобы они открывались сверху вниз. В дне сделать отверстие для штативной гайки. Передняя половинка футляра свободно опускается вниз и не мешает работе. Сшить футляр вручную по старой строчке довольно легко.

Н. СЕКИСОВ,
Тюмень

Реле с метрономом

Лишь немногие из имеющихся конструкций реле времени для фотопечати предусматривают индикацию текущего времени от начала экспонирования. Большинство любителей пользуется более простыми реле времени — как самодельными, так и имеющимися в продаже — позволяющими контролировать только полную продолжительность экспозиции. Поэтому неплохим подспорьем в работе может оказаться конструкция, в которой общая длительность экспонирования задается реле времени, а контроль текущего времени осуществляется метрономом. Кстати, во многих случаях при печати звуковой сигнал является более предпочтительным, так как меньше отвлекает фотографа.

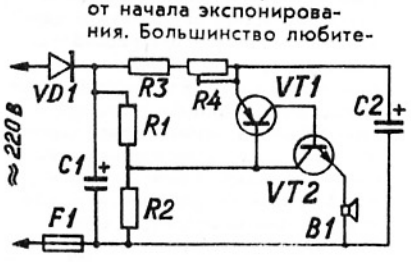


Схема метронома, представленная на рисунке, проста. Частота повторения звуковых сигналов определяется в основном характеристиками пассивных элементов R1, 300 кОм, R2, 30 кОм, R3, 200 кОм, R4, 680 кОм, С2 и мало зависит от питающего напряжения. Период повторения импульсов можно рассчитать по формуле:

$$T = C2 \cdot (R3 + R4') \frac{R2}{R1} \text{ (с)},$$

где R1, R2, R3 — постоянные сопротивления, мОм; R4' — сопротивление незашунтированной части резистора R4, мОм; С2 — емкость, мкФ.

Для увеличения громкости импульсов можно допустить увеличение емкости конденсатора С2 до 100 мкФ при соответственном изменении номинала резистора R3. Схема генерирует импульсы с частотой повторения 0,6...3,0 Гц. Питание устройства происходит от сетевого напряжения 220 В, 50 Гц. Реле может быть подключено параллельно лампе фотоувеличителя.

Для подбора нужной частоты повторения импульсов необходима всего одна наладка — регулировка подстроечного резистора R4.

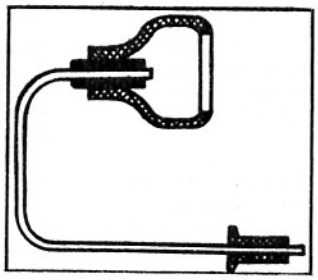
Можно ввести световую индикацию импульсов, включив светодиод типа АЛ102Б или АЛ307Б последовательно со звуковой катушкой динамика и подключив катод светодиода к нижнему по схеме проводу.

В устройстве могут быть применены следующие детали: С1 — типа К50—7 10,0×300 постоянные резисторы типа МЛТ—0,5 с разбросом номинальных значений не более 5%; подстроечный резистор типа СП3-1а или СП3-1б; С2 — типа ЭТО-1, К-53-1, К53-12 20,0×50, F1—0,5А; В1—0,1ГД — 6; VД1—КД105Б; VT1 — КТ203А, VT2 — КТ315В. Вместо транзистора КТ203А можно применить транзистор из серии КТ209Ж...КТ209М, КТ361В.

А. БЕЛОУСОВ,
Сумгаит

«Гибкий» свет

Локальная засветка изображения в позитивном процессе может быть осуществлена с помощью различных приспособлений («СФ», 1974, № 2). Предлагаемая конструкция с применением гибкого стекловидного световода — один из вариантов таких световых рейсфедеров.

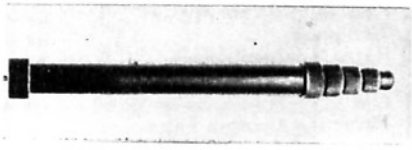


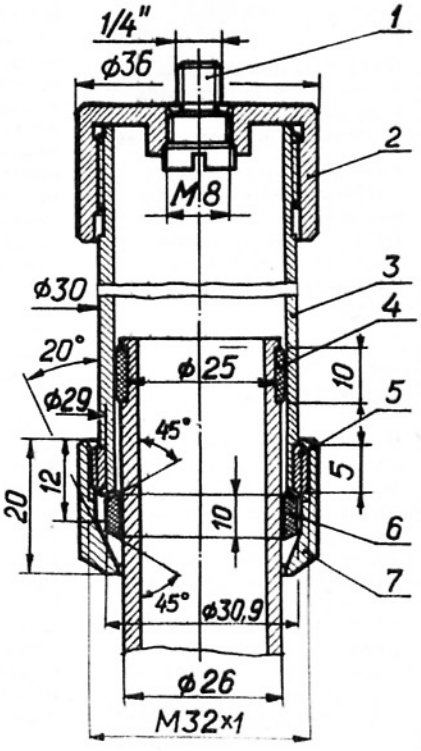
Съемный световод укрепляется вместе с держателем в гибком резиновом уплотнителе. Форма и материал переходного конуса зависят от конструкции карманного фонаря или любого другого источника света. Касаясь концом гибкого световода фотобумаги, можно локально засвечивать дефекты, наносить избирательно ретушь, не опасаясь случайного засвечивания изображения, так как уже при незначительном зазоре между световодом и фотобумагой свет точки не достигает светочувствительного слоя. Удобство и в том, что используется точечный источник, находящийся на конце почти невесомого световода.

Е. СОКОЛОВ,
Брянск

Компактный монопод

Хорошо зарекомендовала себя конструкция телескопического монопода (штатива на одной стойке) с четырьмя выдвижными трубками и затяжными узлами. Длина его в сложенном виде — 38, в раздвинутом — 158 см. Монополы с пластмассовыми фиксаторами недолговечны и менее жестки, к тому же возможен их проворот в продольной оси. Предлагаемая конструкция базируется на пяти точно профилированных трубках из легкого сплава с наружными диаметрами 30, 26, 22, 18, 14 мм; сочленение трубок осуществлено через скользящие 4 и зажимные 6 втулки из фторопласта. Для обеспечения деформации втулки разрезаны вдоль оси. Соединение зажимных гаек 7 с трубками 3 осуществлено через запрессованные в проточках латунные резьбовые кольца 5. Наружная трубка





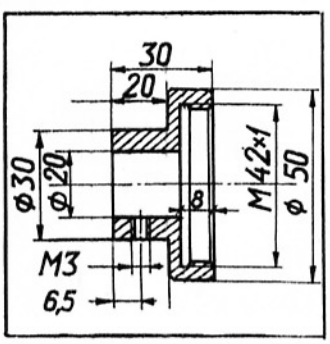
КОНКУРС ФТ 10 000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

скреплена с головкой 2 резьбой и имеет также винт 1 для соединения с фотоаппаратурой с резьбой 1/4″.
Зажимные узлы различны по размерам, но подобны по своей конструкции, поэтому на представленном эскизе приведен лишь один из них. Зажимные гайки снаружи имеют прямую накатку. Материал винта 1 — нержавеющая сталь; головка и зажимные гайки — Д16Т. На обрез последней трубки запрессовывается резиновая заглушка.
Плавность настройки и затяжки узлов зависит от точности геометрии трубок, чистоты их наружных и внутренних поверхностей.
Покрытие деталей может быть различным — от химического до мягкого кожзаменителя, приклеенного по трубке большего диаметра.

И. МИХАЛЕВ,
Москва

Зрительная труба из телеобъектива

Фотографам-натуралистам по роду своей деятельности часто приходится вести наблюдения за удаленными объектами. Выпускаемые же промышленностью зрительные трубы 10 и 20-кратные зачастую оказываются слабыми для таких работ. Между тем имеющиеся в распоряжении фотографа телеобъективы легко можно переоборудовать в зрительные трубы большой кратности с более высоким качеством изображения. Наиболее мощные объективы (типа «МТО-1000») могут применяться и для астрономических наблюдений.



Для использования объектива в качестве зрительной трубы необходимо подобрать окуляр с оборачивающей системой и изготовить адаптер для его крепления к объективу.
В качестве окуляра предлагается использовать готовый окулярный блок от зрительной трубы типа «Турист-4». Блок включает коллективную линзу, оборачивающую систему и собственно окуляр. Вся эта оптическая система жестко смонтирована в окулярной трубке, которую необходимо извлечь из зрительной трубы (объектив предварительно вынимается). Затем необходимо выточить адаптер (см. рисунок) для присоединения окулярной трубки к объективу. Трубка закрепляется в адаптере (ее точное положение находится визуально при наведении смонтированного прибора на удаленные предметы). Полученный окулярный блок универсален и может быть использован в комплекте с любым объективом, имеющим присоединительную резьбу М42×1. Увеличение системы зависит от фокусного расстояния объектива и составляет приблизительно: для «Юпитера-11» и «Юпитера-37» — 8×, для «Таира-3» — 18×, для «МТО-500» («ЗМ-5») — 30× и для «МТО-1000» — 60×.

А. АГАФОНОВ,
Москва

Многоформатная 35-мм камера

Возможность изменять формат кадра существует лишь в крупноформатных камерах и камерах на рольфильм со съемным адаптером. Переход от одного формата к другому, как правило, непрост. Однако и при съемке на 35-мм пленку с форматом кадра 24×36 мм нередко возникает потребность перейти на меньший или больший формат. Она может быть объяснена как желанием сэкономить дефицитный фотоматериал, так и избыточностью формата кадра при съемке телеобъективом или, к примеру, желанием сделать панорамный снимок высокого качества.
Современные «зеркалки» дают фотографу возможность снимать с мультэкспозицией, а значит, и переключать мерный валик на укороченную протяжку.
Кадровое окно и поле видоискателя можно перекрыть специальными парными шторками. Конструктивно вполне осуществим их привод от одного механического рычага переключателя. Расположить его можно на верхней панели фотокамеры. К примеру, он будет иметь позиции: «18», «24», «36», «45», то есть форматы 18×24; 24×24; 24×36; 24×45 мм. Подобная конструкция шторных заслонок для дальномерных камер будет даже проще.
Вероятно, формат 24×45 мм не будет реализован, но даже трехформатные 35-мм камеры позволяют в любой момент перейти на экономичный расход дефицитного цветного обращаемого материала и создадут возможность композиционных вариаций в серии слайдов.

Ю. ТОЩИГИН,
Москва

Универсальные кольца

Предлагается система переходных колец для камер «Киев-6С» и «Пентакон-сикс» (макросъемка) и работы объективов этих камер на «Зените» и «Практике».
Принцип соединения такой же, как на фотоаппарате — байонет (рис. 1). Для фиксации объектива с кольцом А и колец А и Б друг с другом служат зажимные болты с резьбой М3. Удлинительные кольца работают в двух положениях в зависимости от требуемого расстояния съемки. Соединив кольца А и В аналогичным образом, можно использовать ряд объективов камер 6×6 см для малоформатной камеры, что заметно облегчит ваш фотобагаж. Точные размеры колец даны на рис. 2. Внутренние их поверхности необходимо покрыть матовой черной краской.

В. ГУЛЯЕВ,
Петрозаводск

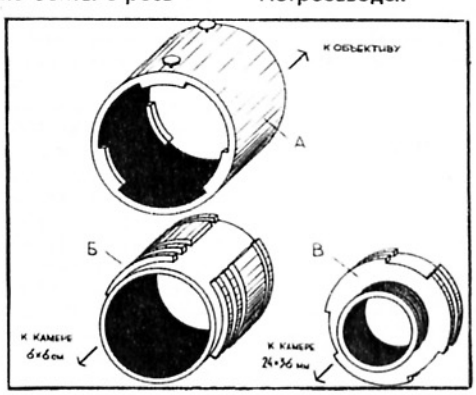
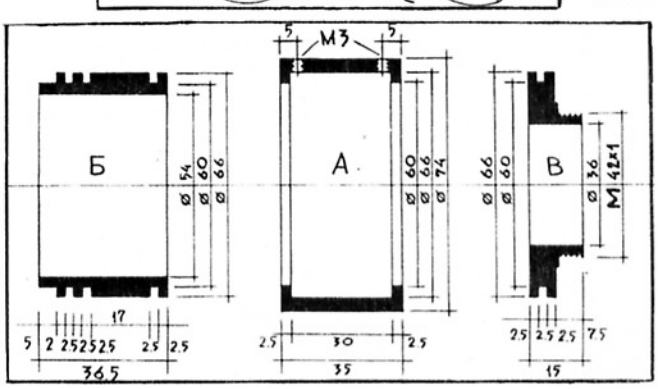


РИС. 1

РИС. 2



По страницам иностранных изданий

В Софии в течении 20 дней демонстрировалась французская выставка «Парижане». Из 180 снимков 80 принадлежали всемирно известным фотографам Э. Атже, А.-К. Брессону, Р. Дуано, Э. Бубе, Изису и другим. Авторы остальных 100 фотографий — успешно работающие в наши дни фотомастера М. Франк, К. Дитивон, Г. Керек. Выставка была задумана как прогулка по Парижу, как встреча с его жителями. Поэтому на первом плане был не иллюстративный показ широко известных символов города, таких, например, как Эйфелева башня, а разнообразные портреты парижан. От калейдоскопа человеческих лиц, настроений, переживаний у зрителей, пишет журнал «Болгарское фото», складывалось впечатление, что они и в самом деле окружены парижанами, их личными судьбами. Авторы вложили в снимки много раздумий, проницательности, тонкого чутья, мастерства и сумели показать широкую социальную панораму: будничную жизнь и разнообразный мир интересов всех слоев французского общества. Выставка, продолжает журнал, не только обогатила представления болгарской публики о Париже и парижанах, но и позволила соприкоснуться с работами прославленных французских фотомастеров.

М. ФРАНК НА ЭТЮДАХ

«Я не вижу, но я слышу и фотографирую по звукам, которые до меня доносятся». Это слова фотографа Хью Меггери, который ослеп в 1969 году в Белфасте во время ружейной перестрелки. Недавно он приобрел фотокамеру с автоматической фокусировкой. В сопровождении поводыря — собаки — он ходит по улицам города, прислушивается к доносящимся звукам с целью сделать снимки. Меггери говорит, что получает удовольствие, сосредоточивая внимание на фотографировании, а звуки разговоров и смеха способны вызывать у него зрительные образы. В Белфасте предполагается открыть выставку фотографий слепого фотографа, пишет журнал «Криэйтив камера» (Англия).

На Кубе состоялся конкурс подводной фотографии, в котором приняли участие 40 фотографов из 26 стран. При съемке под водой все участники были поставлены в одинаковые условия (одинаковое число пленок, равное рабочее время, определенное количество кислорода и т. д.). Победителем этого до сих пор единственного состязания такого рода стал швейцарец Курт Амслер. Награду ему вручил министр культуры Кубы доктор Альберто Корда. Это сообщение было опубликовано в журнале «Фотография» (ГДР). Этот же журнал сообщил о том, что в гамбургском музее искусств и ремесел (ФРГ) хранится коллекция, насчитывающая 45 тысяч фотографий различных времен. Этот материал, до сих пор в основном находившийся в архивах, теперь частично будет выставлен в новом музее фотографии, являющемся отделением музея искусств и ремесел. Планируется создать постоянную выставку, включающую 500 экспонатов, и несколько передвижных экспозиций.

В ревю «Фотография-83» напечатана статья П. Тауска о норвежской фотографии. Сегодняшняя норвежская публицистическая фотография — это главным образом снимки актуальных событий. Отдельные фотографы и любители создают крупные циклы фотографий, их привлекают портрет и пейзажная съемка. Норвегия может гордиться

Б. ХОГРАНН ПЕЙЗАЖ

М. КРОГВОЛЬД ПОРТРЕТ

фотомузеем в городе Гортене, пишет П. Тауск. Там хранится свыше тысячи фотографических приборов и ценная коллекция работ мастеров мировой фотографии. Основатель музея — фотограф Л. Пройс, владелец большой мастерской по проявлению цветных пленок, издает также журнал «Фотофорум», который выходит раз в три месяца тиражом 2000 экземпляров. В нем печатаются материалы по творческим вопросам фотографии, снимки всемирно известных мастеров.

Публикуемые снимки эмбриона человека сделаны шведским фотографом Л. Нильсоном в цвете.

Шведский журнал «Хассельблад» пишет, что правильнее называть Нильсона не фотографом, а исследователем, поскольку в последнее время он занимается исключительно медициной, используя электронный растровый микроскоп. Сам Нильсон считает себя по-прежнему фоторепортером. В его книге «Тайны человеческого тела» собраны внутренние виды человеческого организма. По мнению Нильсона, эти снимки — своеобразный и удивительный фоторепортаж, который приоткрывает тайны человеческого организма. Уже много лет Нильсон работает над книгой, в которой с помощью снимков намерен рассказать о защитных возможностях организма против действия вирусов и бактерий.

Медленное перематывание пленки в фотоаппарате — этот способ предупреждения появления следов электростатических зарядов на пленке известен многим. Кора Райт Кеннеди, которая ведет в журнале «Попьюлар фотографи» (США) постоянный раздел, дает еще несколько рекомендаций. Специалисты, пишет она, советуют во время съемки носить обувь

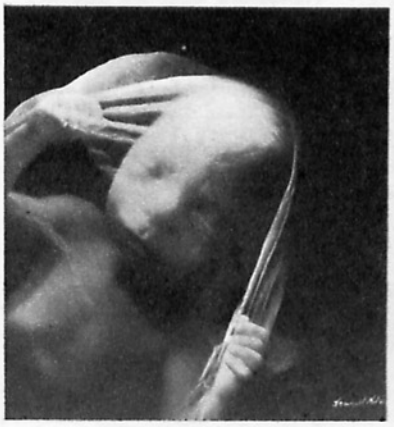


ФОТО Л. НИЛЬСОНА

на резиновой подошве, хлопчатобумажную или шерстяную, а не синтетическую одежду, протирать фотоаппарат кусочком ткани, имеющей антистатическое действие.
Этот же журнал сообщает о международном симпозиуме по проблемам хранения фотографий, который состоялся в Оттаве (Канада). Понадобится еще немало времени, пишет автор статьи, прежде чем будут решены проблемы сохранения колорита в цветной фотографии. Однако уже сейчас совершенно очевидно, что особо ценные цветные фотографии можно сохранять путем замораживания и хранения в холодных подвалах в строго определенных условиях.
Несколько неожиданным было сообщение английских и японских физиков о том, что принцип хранения черно-белых фотографий должен в корне измениться. По меньшей мере 40 лет, отмечает автор статьи, нас учили вымывать весь фиксаж, если мы хотим продлить жизнь своих снимков. Теперь ученые говорят, что снимки, из которых полностью вымыт фиксаж, больше подвержены воздействию окисляющих газов, входящих в состав воздуха. Когда на фотографии остается определенное количество фиксажа, он вступает в реакцию с серебром и образует защитный слой сульфида серебра, который предохраняет от воздействия окисляющих газов. Пока еще не установлено, сколько фиксажа необходимо оставлять на снимках и негативах, как правильно закреплять и промывать фотографии, чтобы осталось нужное количество тиосульфита натрия. Исследования в этом направлении еще ведутся. Похоже, пишет в заключение автор, что это открытие помогает объяснить, почему сохранилось такое огромное количество исторических снимков: в давние времена не знали, как можно удалить весь фиксаж.

Журнал «Фотоаматоре» (Италия) опубликовал статью о проблемах развития любительской фотографии. В стране огромное число фотолюбителей, наводняющих своими снимками редакции газет и журналов. Однако качество этих снимков как в художественном, так и техническом отношении довольно низкое. На многочисленных выставках и конкурсах снимок для награждения выбирают не лучший из лучших, а лучший из худших. Некоторую долю ответственности за создавшееся положение, по мнению автора статьи, должны взять на себя специализированные фотожурналы, в которых отсутствуют разделы, посвященные критике любительских снимков.
Этот же журнал в разделе «Исторические заметки — любопытные факты — новости» поместил курьезное сообщение о том, что даже куры внесли свой вклад в развитие фотографии. Во II половине XIX века в компоненты фотобумаги входил куриный белок. Только в Англии между 1860—1890 гг. для этой цели использовали 6 миллионов яиц в год. В Дрездене одной из фирм, производившей фотобумагу, требовалось 60000 яиц в день.

«Криэйтив камера» сообщает, что в связи с 80-летием со дня рождения выдающегося американского фотографа Ансела Адамса в Калифорнии, в Монтерейском музее, была организована большая ретроспективная выставка его работ. Кроме того, в городе Кариел была открыта выставка под названием «Неизвестный Ансел Адамс». Экспонировались снимки, которые раньше нигде не выставлялись и не публиковались. «Ансел Адамс,— пишет журнал,— имел свыше 40000 негативов, с которых никогда не делал отпечатков. На выставке демонстрировалось 60 неизвестных фотографий, включая цветные и черно-белые, выполненные в 1981—1982 гг.».
В интервью редактора журнала «Криэйтив камера» К. Османа с директором Национального музея фотографии, кино и телевидения в Бредфорде (Англия) К. Фордом о проблемах организации фотографических музеев затронут вопрос коллекционирования и сохранения газетной фотографии. В наши дни, сказал К. Форд, любая фотография — научная, техническая, художественная заслуживает того, чтобы быть экспонатом музея. В связи с этим нужны музеи науки, технологии, истории фотографии. Газетная фотография, которую можно рассматривать как исторический документ, должна собираться, так как она представляет величайший интерес для историков, и историков-социологов в особенности.

ИНТЕРФОТО

Альбом Арнольда Ньюмана

По утверждению некоторых зарубежных фотокритиков, американец Арнольд Ньюман — один из лучших в мире фотографов-портретистов. Фотографией он увлекся в конце тридцатых годов, быстро прогрессировал и уже в 1945 году экспонировал свои работы в Филадельфийском музее изобразительного искусства. Сотрудничал во многих популярных американских журналах, будучи, по общему мнению, фотографом не только модным, но и хорошим.
В чем же своеобразие Ньюмана-портретиста? Каковы его творческие принципы и что позволяет ему вот уже более трех десятков лет удерживаться в ряду ведущих мастеров жанра, несмотря на довольно быстро меняющуюся моду и достаточно жесткую конкуренцию?
В основном (а может быть,— и прежде всего) это сам по себе подход Ньюмана к жанру портрета, в котором легко вычленяются несколько наиболее важных позиций. Первая — почти полный отказ от крупного плана, традиционно преобладавшего в портретистике последних десятилетий. Аксессуары, предметы быта, профессиональные орудия труда — все это смело вводится в портрет отчасти как некая декорация, фон, отчасти — как органическая составляющая портрета в целом. Сам Ньюман утверждает, что невозможно в фотографии, как бы искусно ни была она сделана, показать человека целиком, то есть проникнуть в его внутренний мир, дать исчерпывающую психологическую характеристику. Можно показать только его облик, его внешность. Отсюда становится ясным и главный принцип Ньюмана — в портрете совершенно необходимо сохранить определенный образ человека, существующий в представлении широкой публики и созданный раз и навсегда кинохроникой, телевидением и той же фотографией.
Одна из последних больших работ Ньюмана — альбом портретов выдающихся англичан, выпущенный в Лондоне. Альбом интересен не только мастерски сделанными фотографиями, но и тем, кто на них изображен. Здесь и бывшие премьер-министры, и авторы нашумевшей в свое время рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», и скульптор Генри Мур, и известные писатели, актеры, музыканты, хореографы. Есть наконец в этом альбоме несколько работ, стоящих особняком, например портреты выдающегося актера и режиссера Лоуренса Оливье, писательницы Айрис Мэрдок и просто замечательный по своей выразительности портрет драматурга Джона Бойнтона Пристли. Как это часто бывает в искусстве, в противовес собственным декларациям Ньюман создает не просто интересное изображение человека, но портрет, дающий глубокую социально-психологическую характеристику.

Э. БЕЛТОВ

ПИСАТЕЛЬ ДЖОН Б. ПРИСТЛИ

Из коллекции румынских фотографов

Недавно редакцию нашего журнала посетил известный румынский фотохудожник Мирча Фария. Наш корреспондент Е. Федоровский попросил его рассказать о деятельности Ассоциации фотохудожников Румынии.

— Ассоциация, в которой я состою со дня ее основания, организована в 1957 году. В нее входят профессиональные фотографы и фотолюбители — все те, кто серьезно занимается искусством светописи.

Для вступления в Ассоциацию необходимо представить 20 работ, подтверждающих творческие возможности автора.

Усилия румынских фотохудожников направлены на создание реалистической, жизнеутверждающей фотографии. В своих работах они стремятся показать проявления человеческих характеров в труде, на отдыхе, во взаимоотношениях друг с другом.

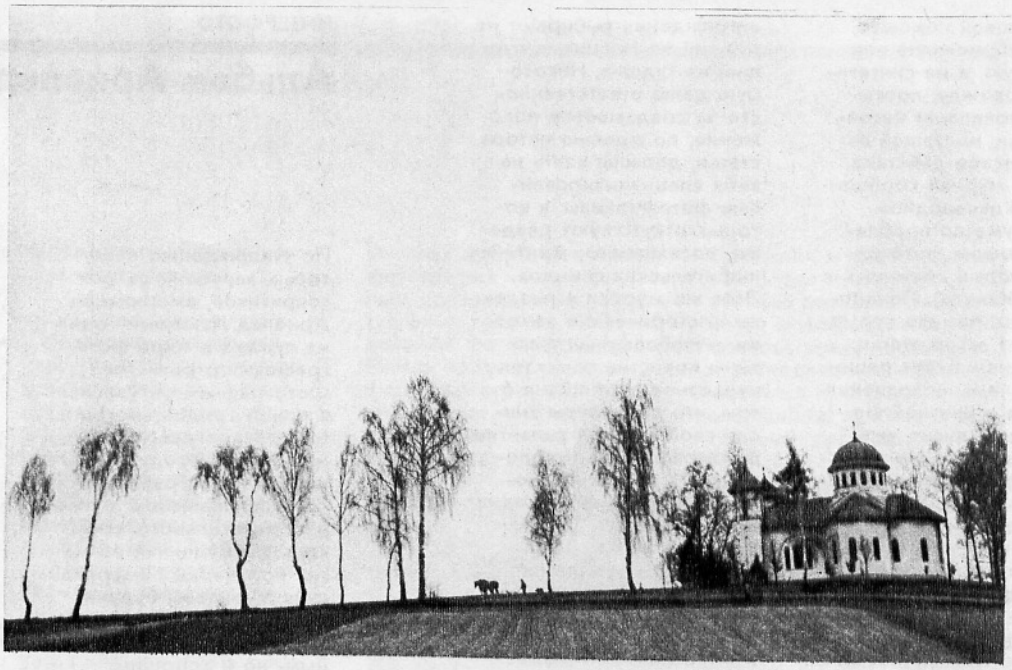
Нам приходится решать множество творческих и организационных проблем. Особенно напряженная работа ведется в период подготовки традиционных международных фотовыставок. Тщательно отбираются фотографии для экспозиции. В качестве почетных гостей приглашаются известные фотохудожники, работы которых демонстрируются вне конкурса.

В этом году мы провели 14-й международный фотосалон.

Приятно отметить, что во всех наших салонах участвовали советские авторы и, как правило, получали заслуженные награды.

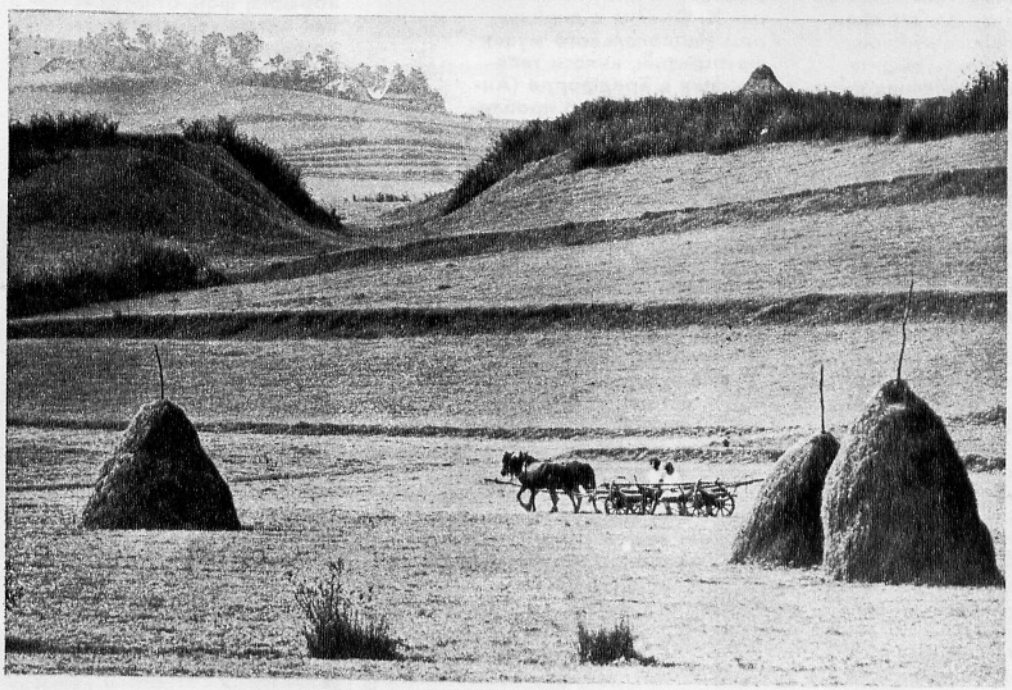
Ассоциация издает свой журнал «Фотография», по которому можно судить о современных направлениях в румынской художественной фотографии.

Представленные в «Советском фото» снимки дают возможность ближе познакомиться с творчеством румынских фотохудожников, их видением, авторскими пристрастиями.



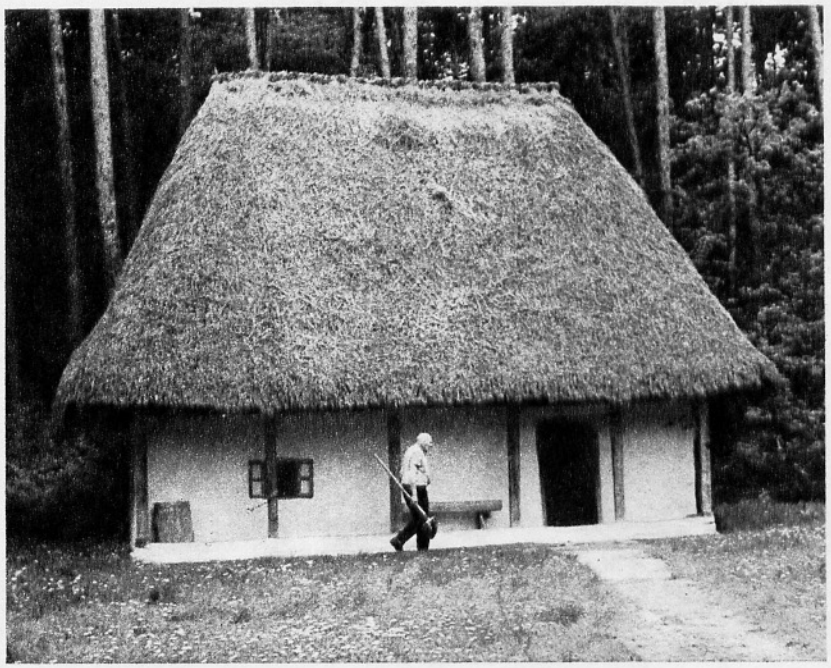
А. МИХАЙЛОГОЛ ВОСПОМИНАНИЯ О ДЕТСТВЕ

Д. ДИНЕСКУ ВНИЗ ПО РЕКЕ СЕБЕШ



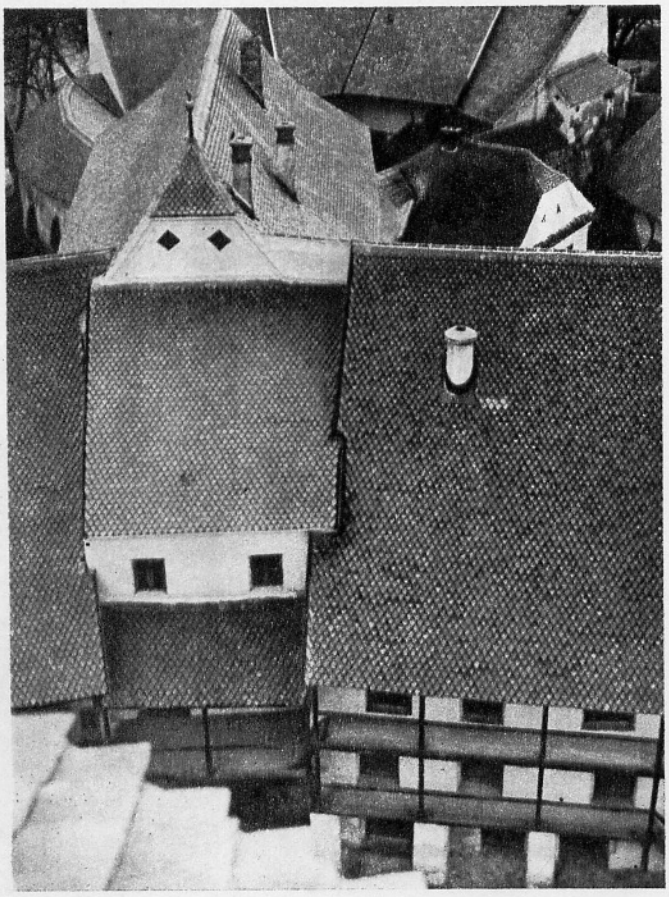
Д. ДИНЕСКУ БЕЗ НАЗВАНИЯ

Р. КАРБИЛИТШИ ЛЕСНАЯ ХИЖИНА



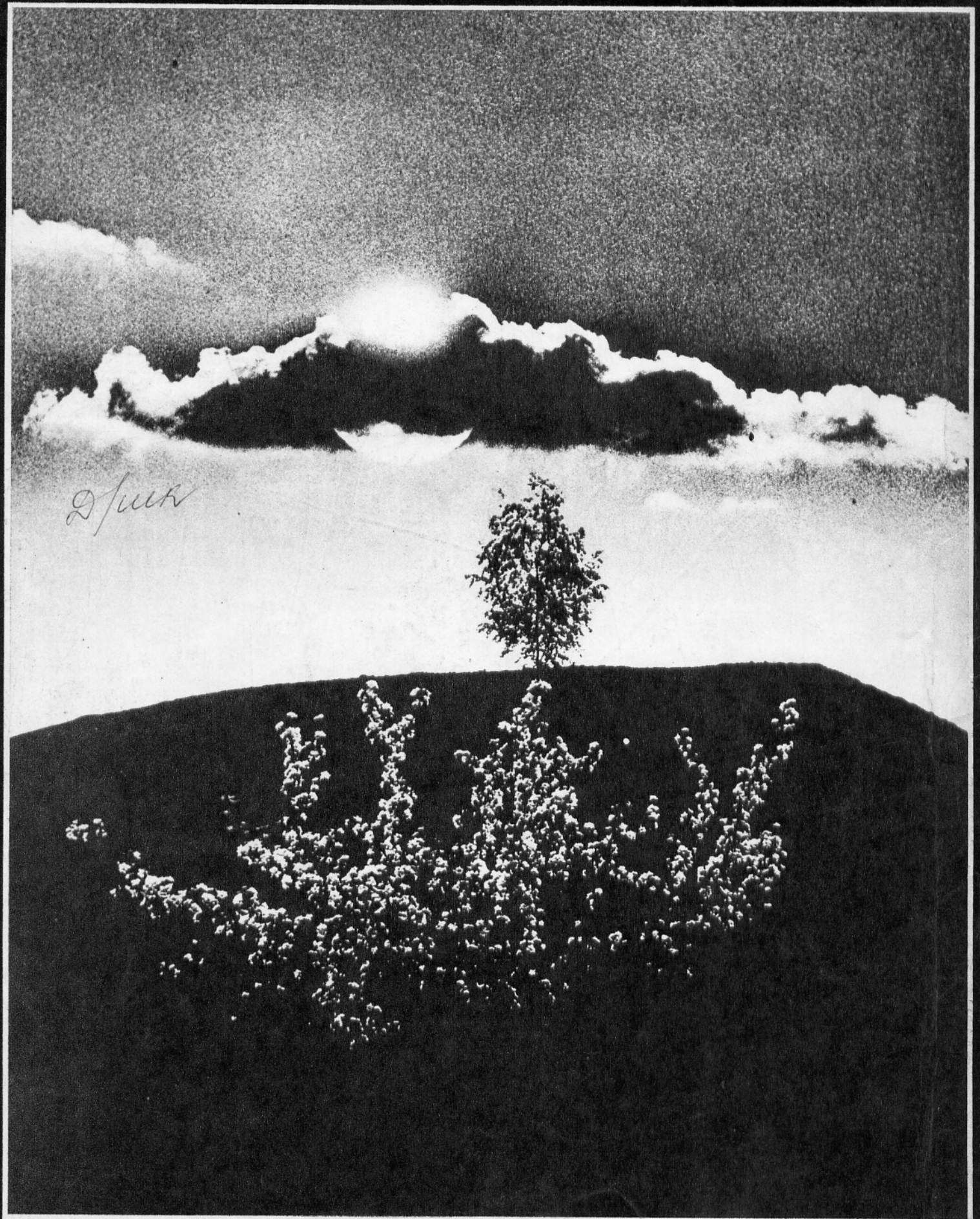
М. КЭЛИНЕШТУ ИЗ СТАРИНЫ

Р. ЖИНИ МЕЛОДИЯ



Ж. БУРКХАРТ КРЫШИ

М. СТРБАНЕСКУ ДЕВУШКА



Цена 70 коп.

Индекс 70869